
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 125 5

J.-S. BACH

DU MÊME AUTEUR :

L'orgue de Bach. 1 volume in-8°, Paris, Fischbacher.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

J.-S. BACH

PAR

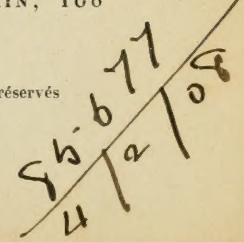
ANDRÉ PIRRO

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1907



J.-S. BACH

LA VIE

« Quand les familles se maintiennent longtemps, on peut remarquer que la nature finit par produire un individu qui renferme en lui les qualités de tous ses ancêtres et qui montre unies et complétées toutes les dispositions jusqu'alors isolées et en germe[1]. » Si je les applique à Bach, je trouve un sens profond à ces paroles où Gœthe énonce une vérité reconnue. En lui s'épanouit, comme en une fleur séculaire, la sève d'une lignée de musiciens. Mais il ne s'est pas enrichi seulement du patrimoine accumulé par ses ancêtres directs. Il s'est donné des ancêtres d'élection. Fils spirituel des plus grands maîtres de la musique, il a su deviner, dans les biens qu'ils avaient laissés, son propre bien, et et il s'en est emparé. La clairvoyante avidité du

1. *Œuvres diverses*, X[e] vol. de la traduction française de Porchat (Hachette), p. 387 (*Voltaire*).

génie l'a rendu l'héritier de la race entière des compositeurs, car il s'est acquis, en le transfigurant, le meilleur de l'œuvre du passé. Les plus belles, les plus émouvantes et, en apparence, les plus neuves de ses prophéties sont, pour la plupart, de très anciens oracles qu'il a fait renaître pour les douer d'une vertu plus haute, et pour nous les léguer sous la forme divine de l'inimitable. Aussi, pour étudier Bach en lui-même, faut-il distinguer, dans son œuvre, l'écho des voix lointaines qu'il y a réunies en un chœur magnifique. Ce n'est pas assez que de le contempler isolé. On doit encore, pour le comprendre, chercher à démêler, chez ses aïeux par l'esprit, l'ébauche de son âme, et les linéaments de son caractère.

Johann-Sebastian Bach naquit à Eisenach, le 21 mars 1685 [1]. Il fut baptisé deux jours plus tard : Sebastian Nagel, propriétaire à Gotha et Johann-Georg Koch, employé forestier à Eisenach furent les parrains que lui donna son père, Johann Ambrosius Bach, musicien de la cour et de la ville. Ce dernier était le fils d'un musicien d'Erfurt, Christophe Bach (1613-1661). Il était né en 1645, avait fait partie depuis 1667 de la

1. Le calendrier grégorien ne fut adopté par les luthériens d'Allemagne qu'à partir de 1701. D'après ce dernier, la date de la naissance de Bach doit être reportée au 31 mars.

compagnie de musique qui dépendait du conseil de la ville d'Erfurt, et vivait à Eisenach depuis 1671[1]. En 1668, il avait épousé Elisabeth Lämmerhirt, d'Erfurt. Jean-Sébastien fut le dernier né de leurs enfants, six fils et deux filles, dont plusieurs moururent en bas âge. Je ne citerai que ceux qui survécurent : Johann-Christoph, né en 1671, Maria-Salome, née en 1677, et Johann-Jakob, né en 1682.

Cette famille était de vieille souche thuringienne. Philippe Spitta mentionne Hans Bach qui habitait à Gräfenroda, non loin d'Arnstadt, au commencement du XVIe siècle. D'autres personnages de même nom résidaient dans cette région au XVIIe siècle. Enfin, à Wechmar, sur le chemin d'Arnstadt à Gotha, mais plus près de Gotha, était établi un certain Hans Bach qu'on peut, avec assez de vraisemblance, considérer comme le père de Veit (Guy) Bach, le premier des ascendants de Bach dont le souvenir ait été conservé par sa postérité[2]. Le prénom même de celui-ci témoigne de son origine : l'église de Wechmar

1. J'emprunte ces détails à l'ouvrage admirable de Philippe Spitta : *Johann Sebastian Bach* (2 volumes, Leipzig, 1873 et 1880). Cette étude monumentale domine toute étude qu'on puisse entreprendre sur Bach. L'auteur y a parlé du maître de Leipzig avec une érudition scrupuleuse et avec une sorte de divination. C'est, à la fois, un livre inspiré et un trésor de documents.

2. Dans le registre des mariages d'Ohrdruf figure, le 13 février 1564, le nom de Margarethe Bach, de Wechmar.

était consacrée à Saint-Guy. Veit apprit le métier de boulanger et se rendit en Hongrie. Spitta estime qu'il était né entre 1550 et 1560, et qu'il regagna sa patrie avant l'année 1597, date à laquelle l'influence catholique redevint prépondérante en Hongrie. Il est en effet de tradition que Veit Bach dut quitter ce pays pour sauvegarder sa foi luthérienne. Il vendit ce qu'il possédait et revint à Wechmar où il exerça, de nouveau, sa profession de boulanger et de meunier. « Il mettait son plus grand plaisir à se servir d'une petite cithare [1], qu'il emportait au moulin pour jouer tandis que la meule était en mouvement. Admirable concert, mais il apprit ainsi à garder ferme la mesure. Et tel a été le commencement de la musique dans la famille [2]. » C'est avec cette bonhomie un peu railleuse que Jean-Sébastien évoquait la mémoire du meunier-musicien. Philippe-Emmanuel Bach, qui rédigea, avec Johann-Friedrich Agricola, une courte biographie de son père, Jean Sébastien, fait remarquer que, depuis Veit Bach jusqu'à la septième génération, tous ses descendants s'étaient adonnés à la musique, et que presque tous en avaient fait profession [3].

1. Instrument de la famille des luths et des guitares. Il ne faut pas le confondre avec la cithare moderne.

2. Cité par Spitta (I, p. 7).

3. Cette notice nécrologique est insérée dans la première partie du quatrième volume de la *Musikalische Bibliothek* de Mizler (1754), p. 158.

Le fils de Veit Bach, Hans Bach, fut le premier de ces musiciens de métier. Un parent de son père, Caspar Bach le prit avec lui à Gotha, où il était musicien de ville, et lui enseigna son art. Quand il fut assez habile, Hans Bach regagna Wechmar, épousa la fille de l'aubergiste, et se fit tresseur de tapis, afin de s'assurer un gain régulier pour chaque jour. Et il utilisa son talent musical en allant aider, aux jours solennels, ses confrères en ménestrandie, les musiciens de ville de Gotha, d'Arnstadt, d'Erfurt, d'Eisenach, de Suhl et de Smalcalde. Il devint bientôt populaire. Philippe-Emmanuel Bach avait de lui deux portraits gravés dont l'un le représentait en appareil burlesque. Veit Bach put encore se réjouir de cette espèce de gloire vulgaire que, par ses facéties, Hans « à la belle barbe » avait su conquérir. Un de ces portraits qui durent être répandus, et faire de l'original une sorte de héros comique, avait été dessiné dès 1617, et Veit ne mourut qu'en 1619. Bientôt après, l'année de la peste (1626), disparut aussi le violoniste « qu'on ne pouvait entendre sans rire ».

Il laissait trois fils qui se signalèrent comme musiciens : Johann (1604-1673), Christophe (1613-1661) et Heinrich (1615-1692). Le premier fut instruit par un musicien de Suhl, et devint en 1635 directeur des « musiciens du conseil » à

Erfurt. Il connut toutes les terreurs du temps de guerre, qu'il vécut dans une ville troublée, rançonnée par les soldats de Gustave-Adolphe, puis occupée par les Impériaux, assiégée par le général suédois Banèr, défendue par les habitants, que les musiciens de ville étaient tenus d'alarmer pendant la nuit, en cas d'attaque soudaine, et bientôt prise (décembre 1636). Vers 1647, Johann Bach fut nommé organiste de la *Predigerkirche*, voisine de l'hôtel de ville. Il témoigne ainsi déjà de cette universalité que nous retrouverons chez le grand Bach, maître dans tous les styles. Après sa mort, ses fils lui succédèrent dans sa charge de chef des musiciens de la ville. Ils y acquirent une manière de célébrité. Au milieu du XVIIIe siècle, les musiciens d'Erfurt étaient encore désignés de leur nom, « les Bach », encore que leur famille eût cessé de fournir des virtuoses à l'orchestre municipal[1].

Nous avons déjà mentionné Christoph, le grand-père de Jean-Sébastien, et nous en parlerons encore plus loin. Nous devons ici donner quelques détails sur le plus jeune des fils musiciens de Hans Bach, Heinrich Bach. Le tableau de sa vie nous a été présenté par Johann Gottfried Olea-

1. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt, 1758, p. 689, note f.

rius, pasteur à Arnstadt, qui prononça son éloge funèbre [1]. Son père lui avait appris plusieurs instruments et, dès sa jeunesse, il avait eu pour la musique une véritable passion. Il lui arrivait de faire de longues courses dans les villes voisines de Wechmar pour en entendre, et surtout, sans doute, pour écouter le discours grave de l'orgue, dont l'église de son village natal était privée. Il fut aussi l'élève de son frère Johann et fit partie, sous sa direction, de la « compagnie musicale » d'Erfurt, jusqu'en 1641. Il reçut alors une place d'organiste à Arnstadt, où il resta jusqu'à sa mort (1692). Les deux dernières années de sa vie, rapporte Olearius, il fut constamment malade et perdit la vue dans les derniers temps. « La mort lui fut une délivrance. » Il terminait ainsi par de longues douleurs une existence que les misères de la guerre de Trente Ans avaient accablée. Heinrich Bach s'était vu contraint, en 1644, d'implorer la pitié du comte de Schwarzbourg, son suzerain. Il ne savait plus, dit-il, où trouver du pain pour lui et pour les siens. Ses gages n'avaient pas été payés depuis plus d'un an, et tout ce qu'il avait reçu jusqu'alors, il lui avait presque fallu le demander « les larmes aux yeux ».

1. Ce discours, ou plutôt ce résumé biographique, a été publié par Robert Eitner (*Monatshefte für Musikgeschichte*, 1875, p. 178).

Dans cette détresse, il ne connut de paix et de vraie joie qu'en Dieu. Olearius rappelle avec admiration l'exemplaire piété de Heinrich Bach. Cette piété nous explique en partie sa résignation souriante. Mais, dans cette gaieté peut-être un peu forcée qui fut, dit Philippe-Emmanuel Bach, une des qualités marquantes de son caractère, nous retrouvons aussi quelque chose de la verve paternelle, ennoblie par la douleur et changée en allégresse religieuse. Olearius nous apprend qu'une de ses compositions les plus fameuses était faite sur ce texte : *Repleatur os meum laude tua*. Cette composition a disparu, et nous ignorons aussi de quelle valeur était le motet *Als der Tag der Pfingsten erfüllet war*, écrit à dix parties, dont cinq instrumentales, et cité dans le catalogue des œuvres musicales manuscrites laissées par Friedrich-Emmanuel Praetorius, cantor de la *Michaelis-Schule* de Lüneburg, à la fin du XVIIe siècle.

La seule œuvre vocale qui nous soit parvenue sous le nom de Heinrich Bach est un *Lamento* pour alto solo, violon et quatre violes, conservé en manuscrit à la bibliothèque de l'Université d'Upsal. Il est fait sur ces paroles : *Ach! dass ich Wassers genug hätte in meinem Haupte*. Le

1. *Registratur des Lüneburger Klosteramts*, F 100 Nr. 4, n° 55 du catalogue.

musicien y traduit avec force la longue plainte du texte où se reflètent les tristesses du prophète Jérémie : « Puissé-je avoir assez de larmes, et que mes yeux en soient des sources pour que je pleure nuit et jour mes péchés... » Par un étrange contraste, la partition de cette musique poignante est écrite en tablature sur une feuille de papier dont le filigrane nous montre une figure grimaçante coiffée d'une marotte et ornée d'une collerette à grelots. Les attributs de jongleur du vieux Hans Bach paraissent ainsi jusque dans cette œuvre amère. Je ne m'étonne point de ce mélange de farce et de gémissements. Encore que le hasard en ait, ici, préparé la rencontre, ces images si différentes s'unissent comme pour donner un symbole de l'âme tourmentée des Bach, et nous insinuer que l'humour n'est peut-être bien souvent, chez eux, que de l'ironie[1].

Les deux fils de Heinrich Bach ont composé de remarquables motets qui ont été publiés au XIXe siècle[2]. Johann-Christoph, le plus âgé (1642-1703), fut organiste à Eisenach depuis 1665 jusqu'à sa mort. Les auteurs de la notice nécro-

1. Je ferai prochainement paraître ce *Lamento*. Le titre en est cité par Spitta, d'après le catologue des œuvres possédées par Philippe Emmanuel Bach. Dans ce catalogue, cette composition est attribuée à Johann-Christoph Bach. Dans le manuscrit, le nom de Heinrich Bach est inscrit sur plusieurs pages.

2. *Neun Motetten für Singchöre von Johann Christoph Bach und Johann Michael Bach* publiés par F. Naue (Leipzig).

logique de J.-S. Bach louent son habileté à « trouver de belles idées et à exprimer les paroles », ainsi que le charme de mélodie et la plénitude de sa musique. Son audace émerveillait encore Philippe-Emmanuel Bach. Une de ses compositions est devenue fameuse. C'est le beau motet à deux chœurs *Ich lasse dich nicht* que l'on attribue souvent, dans les programmes de concerts, à Jean-Sébastien[1]. Dans un grand tableau musical fait sur les paroles de l'Apocalypse, il réunit un double chœur à cinq voix, deux violons, quatre altos, un basson, quatre trompettes, les timbales, la basse à cordes et l'orgue. Spitta donne une analyse de cette œuvre puissante[2].

Le frère de Johann-Christoph, Johann-Michael (1648-1694), élève de son père comme lui, devint organiste de Gehren près d'Arnstadt (1673). Spitta cite plusieurs œuvres de ce musicien qui, s'il n'eut point la vigueur de Johann-Christoph, ni le même goût du gigantesque, fut profond, lyrique, et riche d'imagination. Mais son talent est inégal. Il a des intuitions merveilleuses, un sens poétique, une ingéniosité qui étonnent, avec une certaine faiblesse d'exécution qui va

1. L'harmonie du choral à quatre voix qui termine ce motet est seule de Jean-Sébastien.

2. *J.-S. Bach*, I, p. 43.

parfois jusqu'à la gaucherie. Il annonce cependant, par bien des traits, la fantaisie romantique de Jean-Sébastien. Les œuvres de ces trois musiciens sont ainsi pleines de présages. Heinrich avec sa piété grave, Johann-Christoph, le maître grandiose, Johann-Michael et ses visions, revivront en un seul qui tiendra ce qu'ils ont promis et redira magnifiquement ce qu'ils ont déjà éprouvé et exprimé. Et ils se glorifieront par lui, en s'achevant. C'est, pour beaucoup, de leurs âmes confondues que s'est formé le génie du grand Bach.

Les jeunes années de Jean-Sébastien s'écoulèrent à Eisenach. On voit encore la maison où il naquit, et l'on peut se figurer, à peu de chose près, le décor où il vécut son enfance. Bien des parties de la vieille demeure ont dû rester presque telles qu'il les aperçut, dès que ses yeux furent capables de distinguer les objets et de les reconnaître. La serrure de la porte d'entrée est garnie d'une plaque ouvragée dont les contours chimériques lui ont semblé, sans doute, dessiner de prodigieux visages. Le large vestibule aux carreaux de brique put lui donner l'idée d'un désert sombre, et l'escalier tortueux qui monte, au fond, vers la droite, put lui paraître la route de quelque voyage périlleux. Mais je veux croire qu'il ressentit, dans le petit

jardin, les premières impressions de la nature. Elle l'y accueillit d'abord, sous cet aspect diminué qui charme l'enfant, effrayé des grands espaces. Il prit le goût des paysages verts dans le modeste verger. Dans cet enclos étroit, borné par la muraille de la maison tapissée de vigne, fermé d'une haie vive, divisé par des lignes de haut buis, il se trouva assez protégé pour oser contempler les mirages mouvants du ciel immense encore, bien que limité par le faîte des maisons voisines. C'est là qu'il s'habitua au spectacle des nuées, suspendues au-dessus de lui, et c'est là que sa mère put lui apprendre, en se servant des paroles de Martin Luther, le miracle journalier de la main qui soutient dans les airs ces masses flottantes, et nous garde de leur chute.

Et cette terre d'Eisenach était hantée de légendes. La vue de la Wartburg qui la domine y entretenait la mémoire des hôtes fameux qu'avaient gardés les murailles fortes. C'était le château d'Élisabeth aux mains bienfaisantes, et Luther y avait combattu le démon, tandis qu'il préparait au peuple sa nouvelle foi. Mais le vieil édifice évoquait encore d'autres souvenirs. Terre mystique, la terre d'Eisenach était aussi la patrie des musiciens. La Wartburg avait réuni jadis, en un tournoi célèbre, les chanteurs les

plus habiles, et les savants se plaisaient à faire voir que le nom latin de la ville elle-même contenait une sorte d'oracle musical (*Isenacum, en canimus, en musica*). Enfin le Réformateur avait en quelque sorte consacré, dans sa jeunesse, les rues et les carrefours de la cité, qu'il parcourait avec ses compagnons d'école, en chantant des cantiques, selon la coutume des étudiants pauvres.

Tout ce qui pouvait modeler l'esprit tendre de Bach était ainsi mélangé de religion, de poésie de la nature et de musique. Dans la pratique de cet art, son père, le violoniste Johann Ambrosius, fut son premier maître. Mais Bach ne reçut pas longtemps ses conseils. Ambrosius mourut au commencement de l'année 1695. Sa femme était morte en mai 1694. Jean-Sébastien chercha un refuge auprès de son frère aîné, Johann-Christoph, organiste à Ohrdruf. Son frère Johann-Jakob fut recueilli en même temps que lui. Tous deux sont inscrits sur les listes, dressées pour chaque classe, des élèves du lycée d'Ohrdruf. Malheureusement, les états de l'année scolaire 1694-1695 font défaut et nous ne rencontrons le nom des Bach que dans les tables de 1696. Jean-Sébastien était alors *novitius* en *Tertia*, et Johann-Jakob est noté comme ayant, cette année-là, quitté le

lycée, où il était dans la même classe que son frère. Bach resta deux années dans cette classe, où il avait pour professeur Johann-Heinrich Arnold qui, d'autre part, exerçait les fonctions de *cantor*.

Arnold (1653-1698) était un maître violent. En 1697, le fils de Johann-Christoph Bach d'Arnstadt, Johann-Ernst, dut passer avec un de ses camarades, de la troisième en seconde, pour échapper à la « discipline intolérable » d'Arnold. Il fallut, la même année, donner congé à ce professeur qui mettait le trouble parmi les élèves et la confusion dans le chœur. A sa place fut nommé un jeune musicien, Elias Herda. Quatre fois par semaine, il avait pour tâche d'exercer les élèves, de midi à une heure. En seconde, Bach eut pour maître Böttiger, et en *Prima*, il étudia sous la conduite de J.-Chr. Kiesewetter, *rector* du lycée, et professeur éminent. Le plan d'études comprenait alors, dans les classes élevées, des exercices latins, l'explication des lettres de Cicéron, un peu de grec et des éléments de théologie. En *Prima*, on enseignait aux élèves à composer des chries et des discours, on apprenait l'histoire universelle d'après l'ouvrage de Buno, la géographie, et on commentait Quinte-Curce et Térence[1]. Bach

1. M. le Dr Thomas, professeur au *Gymnasium* d'Ohrdruf, a

prit part à tous ces travaux avec intelligence et assiduité. L'année de son entrée en troisième, il est en même temps le plus jeune et le premier de ses condisciples. La deuxième année, il garde le même rang, descend un peu en *Secunda*, mais regagne la seconde place dans la période suivante.

D'autre part, il faisait de la musique avec passion. Les auteurs de la notice nécrologique racontent, de ces années d'apprentissage, une anecdote touchante et caractéristique. En voici le résumé. « Un livre rempli de pièces de clavecin des maîtres les plus célèbres de ce temps, Froberger, Kerl et Pachelbel, lui avait été refusé par son frère, on ne sait pour quelle cause. L'armoire où Johann-Christoph plaçait ce recueil n'était fermée que d'un simple treillis. Bach put passer sa petite main au travers du grillage et tirer le cahier qui n'était que broché, en le roulant dans l'intérieur de l'armoire. Il le copia ainsi pendant la nuit, quand tout le monde dormait, et à la clarté de la lune. Après six mois, cette proie musicale était entre ses mains. Il

trouvé dans les archives de cette école des renseignements nouveaux sur le séjour de Bach à Ohrdruf. Je me suis servi de son travail pour compléter les indications de Spitta. Cette étude est publiée dans le *Jahresbericht des Gräflich Gleichenschen Gymnasiums... zu Ohrdruf* (Ohrdruf, 1900). Je dois communication de ce bulletin à M. le Dr Langer, directeur de l'établissement. Je me permets de le remercier ici très vivement pour son accueil sympathique, lors de mes recherches à Ohrdruf.

cherchait à en faire usage quand son frère découvrit la chose et lui enleva sans pitié la copie qu'il avait faite avec tant de peine. La déconvenue d'un avare qui a perdu, sur le chemin du Pérou, un vaisseau chargé de cent mille thalers peut vous donner l'idée de la déception du petit Jean-Sébastien [1]. »

Ce fut sans doute cette fièvre d'apprendre qui soutint Bach quand, le 15 mars 1700, il lui fallut abandonner le lycée d'Ohrdruf, et partir pour Lüneburg où il espérait finir ses classes à l'école Saint-Michel. On a dit que son départ fut causé surtout par la gêne où vivait son frère, déjà chargé de famille, et mal payé de l'église. D'après les archives du lycée, Jean-Sébastien s'en alla parce qu'il n'avait plus d'hôtes pour le nourrir. Remarquons cependant qu'il était en mesure de subvenir, pour une part assez considérable, aux dépenses de son frère. Les élèves qui chantaient au chœur recevaient une certaine somme d'argent pour leurs services. On les payait pour les enterrements et pour les mariages. L'un d'eux gagna, en moins de six ans, plus de 89 thalers [2]. Il est à présumer que

1. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, 1re partie du 4e volume, p. 160.

2. Ou 128 florins (*florenos solidos*). Johann Christoph Bach n'avait de l'église que 45 florins (*Gulden*), du grain et le bois de chauffage. En 1696, on l'augmenta de 10 florins.

le jeune Bach avait aussi un salaire. Un autre élève d'Ohrdruf se rendit à Lüneburg avec Bach, Georg Erdmann, né en 1682 à Leina, village situé aux environs de Gotha. Leina était le pays du cantor Herda et Erdmann était entré au lycée, en troisième, le 17 janvier 1698, dix jours après que Herda eût été installé comme régent de cette classe. Or Herda avait passé six années à Lüneburg. Son père, simple maréchal ferrant, avait appris, au cours d'un voyage en cette ville, que le cantor de l'église Saint-Michel cherchait, pour son chœur, un de ces petits Thuringiens à la voix assouplie par le chant des motets, cette suprême école de précision et de fermeté. L'artisan proposa son fils, qui fut ainsi élevé gratis. Herda avait peut-être été sollicité par Braun, successeur de son maître P.-E. Praetorius, de lui envoyer quelque soprano bien formé.

Il paraît vraisemblable que Bach fut déterminé à partir par Erdmann, et qu'Erdmann se présenta à Lüneburg, muni d'une recommandation spéciale de Herda. Dans la liste des quinze choristes de la manécanterie (*Mettenchor*) de Saint-Michel de Lüneburg, ils paraissent, au mois d'avril 1700, Erdmann le neuvième, Bach le dixième. Au mois de mai, par suite du départ d'un de leurs condisciples, ils avancent d'un degré, mais Bach se trouve encore après

Erdmann. Tous deux faisaient partie des soprani. Les auteurs de la notice nécrologique rapportent que Bach avait alors une voix d'une rare beauté. Elle disparut bientôt. Un jour, on s'aperçut qu'aux tons du soprano se mêlaient, quand l'adolescent chantait, des notes graves. On eût dit que sa voix s'était dédoublée. « Pendant huit jours, il ne put chanter ou parler qu'en octaves. Après quoi il perdit entièrement le registre du soprano [1]. »

Dans la classe de *Prima* du *Michaelis-Gymnasium*, les élèves expliquaient l'*Énéide* et les *Catilinaires*, et apprenaient, du recteur Joh. Büsch, les principes de la rhétorique. On commentait de plus le *De officiis*, quelques poèmes d'Horace et l'on étudiait, dans le *Compendium* de Hutter, les doctrines de la grâce, des bonnes œuvres et de la pénitence. Tel était du moins le plan d'études pour 1695. En 1700, il devait avoir peu changé [2].

A en juger par la bibliothèque musicale de l'école, le chœur avait un répertoire fort étendu. Parmi les œuvres anciennes, amassées par les maîtres de chapelle Christian Praetorius (1557-1597) et Burmeister (1604-1634) se trouvaient les

1. Mizler, *Musikalische Bibliothek* (IV, I, p. 161).

2. W. Junghans. *Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg* (*Programm des Johanneums zu Lüneburg. Ostern* 1870).

Selectissimæ Cantiones de Roland de Lassus, les *Cantiones sacræ* et les *Psalmi pœnitentiales* (1570) d'Uttendal, ainsi que les grandes collections de motets qu'avaient formées Abraham Schadaeus[1] et Erhard Bodenschatz[2]. Les principales œuvres de Heinrich Schütz (1585-1672) y étaient réunies, et l'on y rencontrait aussi les compositions d'Andreas Hammerschmidt (1611-1675) dont les moindres chœurs des paroisses thuringiennes faisaient leurs délices. L'*Opus musicum* (1655) et les *Geistliche Harmonien* de Samuel Capricornus (Bockshorn), les *Evangelische Gespräche* de Wolfgang-Carl Briegel, les motets avec instruments de Tobias Zeutschner, les airs d'Adam Krieger (1634-1666), les *Geistliche Harmonien über die gewöhnlichen Evangelia* de Johann-Caspar Horn y figuraient dans les dernières acquisitions faites par le cantor Friedrich - Emanuel Praetorius. Ce maître avait aussi introduit à Lüneburg la *Selva morale e spirituale* (1641) de Claudio Monteverdi et il avait assemblé une grande quantité de compositions manuscrites. J'ai déjà signalé une œuvre de Heinrich Bach parmi les copies qu'il avait laissées. Une *Lamentatio* de Johann-Christoph Bach y figurait également (*Wie bist*

1. *Promptuarium musicum* (1611-1613-1616).
2. *Florilegium Portense* (1603-1618 et 1621).

du, o Gott, im Zorn auf mich entbrandt, pour basse solo, violon, trois violes et basse continue). Le nom de Johann-Rudolph Ahle paraît aussi dans son catalogue, ainsi que le nom de Johann Pachelbel. Ce dernier (1653-1706) était un des amis de la famille Bach. En 1680, il fut le parrain de l'une des sœurs de Jean-Sébastien, Johanna-Juditha, et Johann-Christoph, l'organiste d'Ohrdruf, avait été son élève à Erfurt de 1686 à 1689.

Ce chœur de Saint-Michel était alors dirigé par Augustus Braun. L'organiste de l'église s'appelait Christoph Morhardt. Ne connaissant aucune œuvre d'eux, nous ne pouvons juger de leur influence sur Bach. L'organiste de la *Johanniskirche* de Lüneburg avait, au contraire, une personnalité musicale bien déterminée. Ses exemples, et même probablement ses conseils furent d'une grande importance pour la formation de Jean-Sébastien. Cet organiste, Georg Böhm, était né en 1661 dans les environs d'Ohrdruf, à Hohenkirchen. Son père, organiste et maître d'école, le mit au gymnase de Gotha d'où il passa, les études classiques terminées, à l'Université d'Iéna (1684). En 1693, il vivait à Hambourg. Il fut nommé organiste à Lüneburg en 1698, tout en conservant des relations étroites et suivies avec ses amis de Hambourg[1].

1. Böhm est mort le 18 mai 1733. J'emprunte les dates et les

Pour nous, ce musicien a une double signification. Pris en lui-même, il est moins remarquable par la technique que par le sentiment. M. Richard Buchmayer qui a fait revivre ses œuvres de clavecin, non seulement par de belles exécutions, mais encore par d'excellents commentaires, dit fort justement de lui que si quelques maîtres de son temps l'ont dépassé en habileté formelle, il est resté, du moins, au premier rang des compositeurs pénétrants et expressifs[1]. Spitta n'a que des louanges pour son talent, plein de poésie et d'émotion. L'originalité s'en manifeste le plus nettement, dit-il, dans un prélude suivi d'une fugue qui se résoud par une conclusion en style libre. Le biographe de Bach admire en cette œuvre de forme toute originale « le sentiment profond, d'une mélancolie si particulière » et l'ivresse rêveuse des « harmonies âprement douces ». Il y trouve ce que seule une âme allemande est capable d'imaginer, et cependant une grâce dont les Français avaient presque alors le privilège unique[2]. Il considère enfin trois de ses quatre suites comme les meilleures qu'on ait écrites avant Bach[3]. Comme organiste, Böhm est

détails qui précèdent à la substantielle notice que M. Buchmayer a publiée pour son concert donné le 27 février 1904 à Leipzig.

1. Même notice.

2. *J.-S. Bach*, I, p. 206.

3. *Ibid.*

surtout intéressant parce qu'en lui s'unissent le calme des organistes thuringiens et la fantaisie des organistes du nord de l'Allemagne. Les premiers se distinguaient par leur sensibilité grave, leur application, leur recherche de la sonorité agréable et de la clarté[1]. Les œuvres des seconds témoignent surtout d'une imagination brillante et d'un goût, poussé à l'extrême, pour la variation ornementale des mélodies de cantiques. Böhm imite leurs procédés quand il assouplit en grandes phrases ornées les périodes uniformes des chorals, mais ses vocalises sont expressives comme des traits de récitatifs, et de l'ensemble du cantique ainsi traité se dégage une puissante exhortation à la piété. Son prélude au choral *Vater unser im Himmelreich* a la même éloquence implorante que certains airs spirituels de Johann Fischer ou d'Erlebach. A mesure que se découvre l'ampleur pathétique de cette pièce vraiment inspirée, l'on oublie l'impropriété de l'écriture, l'emploi de notes répétées qui répugne à la continuité mouvante de l'orgue. Mais, dans cette paraphrase lyrique du vieux choral, je reconnais plutôt une prière individuelle qu'un prélude à la prière commune. Elle appartient au culte domestique plus qu'à l'assemblée chrétienne. Et l'imperfection même

1. A.-G. Ritter. *Zur Geschichte des Orgelspiels*, 1884, I, p. 162.

de la facture, le défaut de convenance pour l'orgue, semble nous annoncer que l'auteur a pensé en claveciniste[1]. Ce caractère est encore apparent dans des séries de variations sur des chorals[2] où l'on rencontre des détails qui ne sont point de l'orgue.

On ne sait point sûrement si Bach fut, dans le fait, l'élève de Böhm, mais tout porte à le croire. Ayant résidé à Ohrdruf, tout près du pays natal de Böhm, Bach pouvait facilement trouver accès près de l'organiste de Lüneburg. A défaut d'autre recommandation, il lui aurait suffi de se présenter devant lui au nom de ces Bach dont les compositions étaient chantées à la *Michaeliskirche*. Böhm avait trop longtemps vécu dans la région courue jadis par Hans Bach « à la jolie barbe » pour ignorer cette famille de ménétriers où quelques-uns s'étaient déjà signalés comme des maîtres. Observons du reste que Bach agit en tout comme s'il obéissait aux conseils de Böhm. Non seulement il écrit dans son style, mais il veut remonter jusqu'aux sources mêmes de ce style. D'abord formé en Thuringe, comme Böhm, il tâche d'acquérir aussi l'art scintillant des organistes du Nord. Nous voyons dans la notice nécro-

1. Cette pièce est publiée dans l'ouvrage de Ritter, II, p. 202.

2. On trouve des chorals de Böhm dans le *Repertorium* d'A.-W. Gottschalg (Schuberth, éd.) et dans la collection de M. Straube, *Alte Meister des Orgelspiels* (Peters, 1904).

logique qu'il allait parfois de Lüneburg à Hambourg pour entendre Johann-Adam Reinken, l'organiste fameux de l'église Sainte-Catherine. Reinken était né à Deventer en 1623 et avait été formé à Hambourg par Scheidemann, auquel il succéda en 1664 comme organiste de Sainte-Catherine après lui avoir servi de suppléant pendant plusieurs années[1]. Dans ses œuvres d'orgue, Reinken cherche à étonner plus qu'à toucher. A.-G. Ritter analyse son prélude du choral *An Wasserflüssen Babylon*. C'est une œuvre très développée (335 mesures), pleine d'ingéniosité, mais superficielle. Il en est de même de sa composition faite d'après le choral *Es ist gewisslich an der Zeit*, longue de 232 mesures à quatre temps, très ornée, et où les ressources de l'orgue sont habilement utilisées. Il y avait surtout dans son art une virtuosité qui devait séduire le jeune Bach et une abondance assez riche pour l'émerveiller.

Ce séjour à l'école de Lüneburg permit aussi à Bach d'entendre de la musique française. Georg-Wilhelm, duc de Braunschweig-Lüneburg, s'était formé à Celle une cour toute française. En 1675, il avait épousé Eléonore Desmier d'Olbreuse, qui était originaire du Poitou. Un grand nombre de

1. *Geschichte der Klaviermusik* de M. Max Seiffert (1899), p. 255 (3e éd. de l'ouvrage de Weitzmann, *Geschichte des Klavierspiels*).

Français étaient déjà au service du prince avant 1685. Après la révocation de l'édit de Nantes, beaucoup de protestants se réfugièrent dans ses possessions où ils étaient favorablement accueillis. Eléonore Desmier sortait d'une famille huguenote, elle compatissait aux peines des exilés et les secourait à cause de leur race et à cause de leur foi. Une vague religion de la patrie se mêlait à sa miséricorde pour les calvinistes persécutés. Pour qu'ils pussent tenir leurs assemblées dans un lieu moins étroit, elle donna trois mille écus de sa cassette particulière. Elle voulait que, forcés de quitter leur pays afin de sauvegarder leur croyance, ils eussent enfin la consolation des prières communes et paisibles, après l'émoi des prêches dans la campagne et la ruine de leurs temples[1]. Ainsi s'organisait autour d'elle, et jusque dans son peuple industrieux et grave, la France qu'elle avait rêvée, parce qu'elle l'avait déjà connue un peu, dans son enfance provinciale. Dans cette résurrection de sa vie, la duchesse retrouvait même les joies de ses premières années. Les musiciens français réfugiés à Celle lui jouaient, sans doute, les « danses poitevines et champêtres que, dit-on, elle avait apprises dès sa tendre jeunesse » et qu'elle avait aimé à danser[2] .

1. Cette église fut inaugurée en 1700.

2. *Une mésalliance dans la maison de Brunswick. Eléonore Des-*

Les auteurs de la notice insérée dans la *Musikalische Bibliothek* de Mizler assurent que la musique française était encore une nouveauté dans la région, quand Bach eut l'occasion d'aller l'entendre à Celle. Mais Spitta cite un document de 1663 qui fait allusion, déjà, aux œuvres de style français que l'on y exécutait[1]. Il serait fort intéressant pour nous de savoir les noms des principaux musiciens qui, dans les premières années du XVIIIe siècle, faisaient partie de l'orchestre de Georg-Wilhelm. Spitta regrette de n'avoir trouvé aucun renseignement sur la composition de ce groupe d'instrumentistes[2]. Grâce à des recherches faites sur ma demande, quelques noms, inscrits dans les registres de la communauté réformée, ont été découverts[3]. En 1704, on mentionne la mort de Philippe Curbasatur (*sic*). La même année, Henri de Hays est signalé, à propos d'un baptême. Le nom de La Selle figure, en 1689, aussi dans un acte de baptême. D'autre part, l'organiste de Georg-Wilhelm était Français. Il s'appelait Charles Gaudon. Je n'ai encore pu établir depuis quelle époque il

mier d'Olbreuse, duchesse de Zell (*sic*) par Horric de Beaucaire (1884), p. 15. Rappelons que dans les suites d'airs à danser du 17e siècle se rencontrent des pièces nommées « branles de Poitou ».

1. *J.-S. Bach*, I, p. 197, fin de la note 37, à la page 198.

2. *Ibid.*

3. J'exprime ici toute ma reconnaissance à Mme Bückmann qui a bien voulu entreprendre ces travaux.

résidait à Celle. Le 31 juillet 1707, on le désigna comme *ancien* de la communauté réformée[1]. Il était aussi musicien de la troupe ducale, sans doute claveciniste.

Spitta cherche comment Bach parvint à pénétrer dans ce milieu musical. Les concerts n'étaient pas publics. Pour Spitta, le seul personnage qui ait pu l'introduire à Celle était l'organiste de la ville, Arnold-Melchior Brunckhorst. Bach n'avait peut-être pas encore assez d'assurance pour oser se présenter de lui-même à la cour où, écrit Gregorio Leti, on était toujours accueilli si l'on prenait « l'habit d'un homme de guerre, d'un chasseur ou d'un musicien[2] ».

Par ces études de l'art français, Bach témoignait encore de son désir d'atteindre aux principes mêmes du talent de Georg Böhm qui, dans ses œuvres, adopte des formes de composition et des « manières » françaises.

Son séjour à Lüneburg et ses voyages à Celle durent aussi la familiariser avec des œuvres italiennes. La bibliothèque de la *Michaeliskirche* de Lüneburg possédait quelques compositions de Monteverdi, nous l'avons déjà dit. On y trouvait

1. Je dois ce renseignement à M. le pasteur W. Deiss, que je remercie pour ses recherches dans les archives de la communauté réformée de Celle.

2. *Abrégé de l'Histoire de la maison sérenissime de Brunswick* (1687), p. 327.

encore des pièces de Carissimi, d'Alessandro Grandi, d'Albrici, de Rovetta, de Pietro Torri, etc.[1] A la *Johanniskirche* se trouvait le premier livre des *Canzoni* de Girolamo Frescobaldi (1583-1644), dans l'édition de Bartolomeo Grassi (1628). L'opéra *Il Paride* de G.-A. Bontempi (1662) y était aussi, ainsi que la *Musurgia universalis* d'Athanasius Kircher (1650) où l'on peut lire tant d'observations sur la musique italienne, et qui renferme des exemples nombreux. A Celle, le duc avait eu à son service des musiciens italiens[2].

Enfin, quand Bach allait à Hambourg, il assista peut-être à des représentations d'opéras, soit de Cesti, de Pallavicini, soit de Steffani, en qui le style allemand se mêle au style italien[3]. Pendant ces années de formation à Lüneburg, il eut ainsi la faculté de se donner une culture musicale singulièrement étendue.

Les études classiques terminées, Bach fut admis à Weimar parmi les musiciens de Johann-Ernst, frère de Wilhem-Ernst, duc de Weimar. Il entra comme violoniste au service de ce prince

1. W. Junghans. *Programm des Johanneums zu Luneburg* (1870), p. 28.

2. Horric de Beaucaire. *Ouv. cité*, p. 86.

3. *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper*, article de M. le Dr Hermann Kretzschmar dans les *Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, III, p. 284.

le 8 avril 1703, jour de Pâques. La musique italienne était en faveur à la cour. Il lui était ainsi permis de continuer son admirable apprentissage des œuvres de toutes les écoles. A Weimar comme à Lüneburg, il pouvait rencontrer un guide pour lui faciliter cette poursuite passionnée des compositions inconnues. Il y avait alors à la cour de Weimar un virtuose de valeur, le violoniste Johann-Paul von Westhof. Fils d'un officier de l'armée du roi Gustave-Adolphe, professeur de langues étrangères, puis musicien de la chambre à Dresde, Westhof, qui avait fait campagne en Hongrie contre les Turcs, s'était mis à voyager pour donner des concerts. On l'entendit à Florence, à Vienne, en Angleterre. A la fin de l'année 1682, il eut « l'honneur de jouer du violon devant le Roy, et devant toute la Cour »[1]. Plus tard, il enseigna les langues à Wittenberg. Depuis 1698, il était secrétaire de la chambre et musicien de cour à Weimar, où il mourut en 1705. Ses compositions ne manquent pas de valeur. On y rencontre des passages où l'emploi d'accords à plusieurs parties témoigne de son habileté d'instrumentiste[2]. Bach fut certainement attiré par ce personnage qui avait par-

1. *Mercure galant* de décembre 1682, p. 386 et 387.

2. Voyez la sarabande publiée dans le numéro de janvier du *Mercure galant* (1683).

couru les pays où vivaient tant de musiciens renommés.

Bach fréquenta sans doute aussi, à Weimar, un musicien bien connu de sa famille, l'organiste de la cour, Johann Effler, qui avait été, à Gehren, le prédécesseur de Michael Bach, puis à Erfurt, le successeur de Johann Bach. On peut même admettre qu'il servit quelquefois de suppléant à cet artiste, alors âgé. Il est en effet désigné sous le titre d'organiste de la cour à Weimar, dans un acte qui fait partie des archives de la ville d'Arnstadt. Le 13 juillet 1703, on mentionne la venue dans cette ville du sieur Johann-Sebastian Bach, « organiste de la cour princière de Saxe, à Weimar ». Il avait été prié d'inspecter et d'inaugurer l'orgue construit à la nouvelle église[1] par Johann-Friedrich Wender, facteur de Mühlhausen en Thuringe. Sa réputation d'organiste commençait ainsi à se fonder. On lui offrit de rester organiste de cette église dont il venait de faire entendre l'orgue pour la première fois. Il accepta et entra en charge au milieu du mois d'août 1703. Son salaire était assez important, si l'on considère qu'il débutait, pour ainsi dire, dans la carrière d'organiste, et qu'il n'avait que

1. C'était l'ancienne *Bonifaziuskirche*, presque ruinée lors de l'incendie d'Arnstadt (1581) et restaurée depuis 1683. L'orgue avait été entrepris en 1701. On s'en servait déjà avant qu'il ne fût complètement terminé. Un certain Börner le jouait alors

dix-huit ans. Le service n'était pas pénible. Bach devait jouer le dimanche matin de huit à dix heures, le jeudi matin de sept à neuf heures et le lundi à la prière. L'orgue renfermait vingt-quatre jeux et avait deux claviers et un pédalier. Le soin de former et de diriger le chœur d'écoliers de l'église était à la charge de l'organiste. Spitta présume que c'est pour ses élèves d'Arnstadt que Bach écrivit la cantate de Pâques *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*[1], et qu'il fit exécuter en 1704 cette œuvre qu'il remania plus tard. Il écrivit sans doute vers le même temps, pour le clavecin, une œuvre de caractère descriptif, le *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*[2]. Cette pièce, à la fois émouvante et pittoresque, fut composée lors du départ de Johann-Jakob, son frère aîné, qui s'était enrôlé comme musicien dans l'armée de Charles XII.

Les auteurs de la notice nécrologique assurent que ce fut à Arnstadt que Bach laissa paraître « les premiers fruits de son zèle dans l'étude de l'orgue et dans la composition que, pour la plus grande part, il n'avait apprise que par l'examen des œuvres des compositeurs célèbres et profonds du temps et par sa propre réflexion. Pour l'orgue, il prit

1. Cette cantale porte le nº 15 dans l'édition de la *Bach-Gesellschaft*. Dans le cours de cette étude, je désignerai ainsi par leur numéro de classement les cantates d'église de Bach (B.-G., 15).

2. B.-G., xxxvie année, p. 190.

pour modèles les œuvres de Bruhns, de Reinken, de Buxtehude et de quelques bons organistes français ». Comme à Ohrdruf, comme à Lüneburg, Bach conserve ici la même méthode de travail, montre la même avidité. Le nom de Reinken, l'organiste de Hambourg, a été cité plus haut[1]. Nicolaus Bruhns (1665-1697), organiste de Husum, a laissé des pièces remarquables[2]. Dietrich Buxtehude (1637-1707) enfin, est un des plus grands, parmi les organistes du XVIIe siècle[3]. Quant aux organistes français de cette époque, ils ont laissé des œuvres ingénieuses, d'un joli tour mélodique dans les récits, d'un sentiment harmonique parfois original, et d'une registration généralement habile. Bach put, dans cette période de sa vie, connaître les compositions de François Couperin, oncle du grand Couperin, d'André Raison, organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, de Jacques Boyvin, mort en 1706 organiste à Rouen, de Louis Marchand (1669-1732) et de Nicolas de

1. Remarquons que Bach a arrangé pour clavecin les pièces publiées par Reinken dans son *Hortus musicus* (pour quatuor à cordes). D'autres pièces de cet auteur se trouvent dans les manuscrits dit d'Andreas Bach.

2. Un prélude en *sol majeur* et un choral (*Nun Komm, der Heiden Heiland*) de Bruhns ont été publiés par Commer (*Musica sacra*). Le choral a été réédité par M. A. Guilmant dans l'*École classique de l'Orgue* (n° 3).

3. Les œuvres d'orgue de Buxtehude ont été rassemblées par Ph. Spitta et publiées en deux volumes (Breitkopf et Hartel). M. le Dr Seiffert en a donné dernièrement une nouvelle édition, revue et complétée.

Grigny (1671-1703), organiste de la cathédrale de Reims[1]. Nous savons d'ailleurs qu'il copia presque entièrement le *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny[2].

L'influence de Buxtehude sur le style d'orgue de Bach est la plus apparente. Elle agit, pour ainsi dire, à proportion des efforts que Bach avait dû faire pour parvenir jusqu'à l'organiste de Lübeck. Après deux années de recueillement et de service assidu à la nouvelle église d'Arnstadt, il obtint un congé de quatre semaines, au mois d'octobre 1705, et se dirigea à pied vers Lübeck. Il ne revint à Arnstadt qu'au mois de février, enrichi de tout l'art de Buxtehude, et l'imagination enflammée des cantates qu'il avait entendues à la *Marienkirche*, aux « concerts du soir ». Ces séances de musique religieuse avaient une origine fort modeste. Vers la fin du XVII[e] siècle, les bourgeois de Lübeck prirent la coutume, avant de se rendre à la Bourse, de se réunir à la *Marienkirche* où, à certaines époques de l'année, l'organiste jouait pour se faire bien venir d'eux. Puis, comme ce pieux délassement plaisait aux

1. Les œuvres de ces organistes ont été publiées par M. Alexandre Guilmant dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

2. M. le D[r] Erich Prieger, qui possède cette copie, juge d'après l'écriture qu'elle date sans doute de l'époque d'Arnstadt. Bach dut avoir entre les mains une édition du *Livre d'Orgue* faite en 1700. Celle que nous connaissons est de 1711. M. A. Guilmant l'a reproduite dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

gens de commerce, l'organiste convoqua des violonistes, des chanteurs, enfin tout un orchestre. En 1693, cette *Abendmusik*, instituée, dit Buxtehude lui-même, d'après le désir des corporations des marchands, avait lieu entre la Saint-Martin et Noël, cinq dimanches de suite. L'année où Bach put y assister (1705), on exécuta une cantate dédiée à la mémoire de l'empereur Léopold Ier. Elle était intitulée *Castrum Doloris*. Un *Lamento* servait d'introduction, que suivait le « chœur de la musique », puis des personnages allégoriques paraissaient successivement, la « Crainte de Dieu », la « Grâce », les « Sciences », etc. Un chœur de pleureuses entonnait *Eheu! Vana terrigenum sors* et tout le chœur chantait des strophes du choral *Ach, wie nichtig*. Un nouveau *Lamento* en forme de chacone avec l'orchestre et un jeu de cloches précédait une sorte de dialogue et l'*Actus* finissait par un choral auquel prenaient part non seulement les musiciens, mais tous les fidèles[1]. Le dimanche suivant on donna *Templum Honoris*, pour célébrer le règne de Joseph Ier.

Il est fort regrettable que la musique de ces cantates ne nous soit point parvenue. Mais nous pouvons juger des œuvres chantées de Buxte-

1. Voyez l'article de M. le Dr Max Seiffert : *Buxtehude, Händel, Bach*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* de 1902, p. 21.

hude d'après les compositions publiées par M. Max Seiffert dans le 14e volume des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1re série). On est frappé tout d'abord du caractère homophone de l'écriture. La mélodie règne dans ces cantates aux accompagnements transparents. Buxtehude ne s'attarde pas à des développements intrigués, à des artifices compliqués. A cause même de son public, il tend à écarter de sa musique tout ce qui paraîtrait scolastique, obscur ou suranné. Il y a dans cette simplicité un peu courte un effort d'originalité extrêmement remarquable. Seul, un musicien aussi profondément inspiré que Buxtehude, aussi débordant de sentiment et d'imagination pouvait, sans tomber dans la sécheresse et sans rester superficiel, se passer des longues phrases flottantes à reflets et à répercussions de l'ancienne polyphonie. Il fallait que son langage fût d'une densité incomparable et que le relief de ses figures les douât d'une efficace immédiate. Tandis que, dans les motets fugués, le musicien séduit par une lente incantation lyrique, Buxtehude agit ici par impression. Dès les premiers accords, ses préludes dont l'harmonie est compacte et grave retiennent l'attention et semblent promettre de solennelles confidences. Il aime, dans son orchestre, la douceur somptueuse des trombones, associée à la tendresse des violes.

Son instrumentation est ainsi d'une sonorité merveilleuse, fondue et nuancée, et les motifs des voix s'y mirent comme dans un lac lumineux qui les embellit. Sans mettre en mouvement le mécanisme de la fugue, il utilise ce qui en fait la substance expressive, cette force de suggestion qui émane des thèmes ressassés. Le moindre dessin mélodique, multiplié de cette manière, devient obsédant et irrésistible. Il suffit d'avoir entendu le début du chœur *Alles was ihr thut* pour en être possédé[1]. Dans la cantate *Gott hilf mir*, l'orchestre redit la supplication de la basse et annonce la phrase descriptive où le chanteur évoquera la chute dans l'abîme[2]. L'ampleur sonore, une sorte de magnificence, la netteté et l'insistance du discours musical sont les caractères distinctifs de ces cantates. On y trouve aussi, parfois, un éclat soutenu. La composition rayonne alors, toute scintillante, comme rayonnait, aux jours de soleil, l'orgue de la *Marienkirche* en sa châsse dorée. En mélangeant les richesses changeantes de l'orchestre et les richesses vivantes des voix, Buxtehude a su, par des trouvailles de génie, faire sienne une forme d'art d'une essence unique. Elle ne pouvait s'épanouir ainsi que dans le cerveau d'un homme

1. Éd. Seiffert, p. 41.
2. *Ibid.*, p. 60.

du Nord[1]. Mais elle ne pouvait aussi être accueillie et persister que dans une ville telle que Lübeck. Buxtehude s'est révélé comme le poète spontané de la société qui l'entourait. Sa musique de cantates correspond à l'âme de cette bourgeoisie commerçante et de ces navigateurs au corps alourdi, à l'esprit précis, mais nullement spéculatif, chez qui sommeillait toutefois une fantaisie tumultueuse et colorée.

Quand Bach revint à Arnstadt, émerveillé de l'habile facilité des cantates et de la science plus apparente des pièces d'orgue de Buxtehude, il fut invité par le consistoire à rendre compte de son absence prolongée. Le 21 février 1706, on lui reprocha d'avoir fait d'un congé de quatre semaines un congé de quatre mois, et comme on était en humeur de le tancer, on exposa, contre lui, d'autres griefs encore. Il mêlait au choral d'étranges variations, le troublait par de soudains caprices d'accompagnement, et ne prenait aucun souci des élèves du chœur, ce qui privait l'église de chant figuré. On lui laissait huit jours de réflexion ; après ce délai, il aurait à se déclarer catégoriquement. A la même séance du consistoire, le préfet du chœur, l'écolier Joh.-Andreas Rambach eut à rendre compte

1. Rappelons que Buxtehude était Danois d'origine. Il naquit à Elseneur.

des « désordres » qui avaient éclaté à l' « église neuve » entre les écoliers et l'organiste. Rambach déclare que les choristes étaient mis dans l'embarras par l'organiste qui, autrefois, faisait de trop longs interludes et, maintenant, après une observation du surintendant, était tombé dans l'excès contraire, et jouait trop brièvement. Mais le consistoire avait d'autres motifs de plaintes contre Rambach. Il avait quitté le sermon pour se rendre à l'auberge voisine. Ce trait nous laisse deviner quels rêves d'art pouvaient inspirer les collaborateurs de Bach. Et l'on conçoit aisément qu'il se soit lassé bien vite d'exercer, pour des motets ou des cantates, ces élèves grossiers. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs, contre lui, une animosité qui se manifestait par des actes violents. Quelques mois avant de partir pour Lübeck, il avait paru devant le consistoire à cause de ses démêlés avec l'élève Geyersbach. Un jour, Geyersbach avait attaqué Bach à coups de bâton, comme il revenait du château à la maison avec sa cousine Barbara-Catharina, la fille de Johann-Christoph Bach. Geyersbach se vengeait ainsi, disait-il, de ce que l'organiste l'avait outragé, et lui en demandait raison. Bach soutint qu'il ne lui avait rien dit, et qu'on en pourrait témoigner. L'écolier prétendit que si Bach ne l'avait pas outragé personnellement, il

avait du moins, un jour, « outragé son basson », qu'il prenait l'injure pour lui, et que Bach n'était qu'un « valet de chiens ». Alors Bach tira l'épée, Geyersbach se jeta sur lui pour le maintenir et tous deux luttèrent jusqu'à ce que cinq écoliers, qui étaient avec Geyersbach, se missent entre eux pour les séparer. Il fut établi un peu plus tarp que Bach avait en effet donné à Geyersbach un nom injurieux (29 août 1705).

Ces débats avec les élèves furent sans doute la cause principale pour laquelle Bach se refusa toujours, par la suite, à leur faire exécuter des œuvres de musique. Le 11 novembre 1706, le consistoire se plaignit encore de ce manquement de Bach à ce qu'il était tenu d'accomplir. Le même jour, on lui demanda aussi pourquoi il s'était permis d'introduire, à la tribune de l'orgue, une jeune fille étrangère.

Il ne resta plus que peu de mois à Arnstadt. Le 29 juin 1707 il se présenta devant le conseil pour solliciter son congé et rendit la clef de l'orgue. Il quitta la ville bientôt après, laissant à son cousin Ernst, fils de Johann-Christoph[1], quelques florins de son traitement.

Bach venait d'être nommé, quelques jours

1. Johann-Christoph Bach était le frère jumeau du père de Jean-Sébastien, Ambrosius Bach. On assure que ces deux frères se ressemblaient tellement qu'on ne pouvait les distinguer qu'à leur costume. Ernst avait remplacé Jean-Sébastien absent.

auparavant, organiste de la Blasiuskirche, à Mühlhausen.

Il s'était fait entendre à Pâques dans cette église où Johann-Georg Ahle avait été organiste pendant plus de trente ans, de 1672 à la fin de 1706 [1]. Ahle s'était acquis une renommée de poète et de musicien, avait été admis dans le conseil de la ville et avait reçu de Léopold Ier le titre de « poète lauréat ». C'était un personnage auquel Bach devait être fier de succéder. En outre la ville était plus riche qu'Arnstadt en ressources musicales. Des traditions s'y étaient établies. Le souvenir de compositeurs tels que Joachim à Burck (1541-1610), Johann Eccard (1553-1611), Johann-Rudolph Ahle (1625-1673) [2], le père du prédécesseur de Bach, y vivait encore. Chaque année, on célébrait avec une grande pompe le renouvellement du conseil de la ville [3] et l'on jouait, pour la circonstance, une œuvre composée tout exprès. En 1705, pour l'acte d'hommage que Mühlhausen, ville libre et impériale, adressa à l'empereur Joseph Ier, on avait fait composer

1. Une pièce d'orgue de J.-G. Ahle se trouve dans le recueil qui forme la seconde partie du livre déjà cité d'A.-G. Ritter.

2. On peut citer de lui les *Geistliche Dialoge* (1648) et les *Geistliche Fest-und Communion Andachten*. (Voyez le 5e vol. des *Denkmäler deutscher Tonkunst*, éd. par M. Johannes Wolf, 1901).

3. Il y avait 48 conseillers, dont six bourgmestres et 16 conseillers exerçaient alternativement le pouvoir pendant un an. Le changement se faisait au mois de février.

une musique solennelle par Philipp-Heinrich Erlebach (1657-1714). L'orchestre comprend hautbois, trompettes et timbales, deux parties de violon, deux parties d'alto, le basson et la basse continue. Il y a quatre solistes, réunis en un petit chœur, et un grand chœur à quatre voix. La composition est assez brillante et ne peut être exécutée que par des musiciens bien exercés [1].

Pour la mutation du conseil, le 4 février 1708, Bach fut requis de donner une cantate, suivant l'usage. Cette cantate, *Gott ist mein König* [1], a été la seule cantate imprimée pendant la vie de l'auteur. Il était, en effet, dans la coutume des conseillers de faire publier la musique de ces compositions par quelqu'un des célèbres imprimeurs de la ville.

Peu de temps avant de composer cette cantate, Bach avait épousé, le 17 octobre 1707, en l'église de Dornheim, près d'Arnstadt, sa cousine Maria-Barbara, fille de Michael Bach, organiste à Gehren. Spitta suppose que Maria-Barbara était cette « jeune fille étrangère » que l'on avait reproché à Bach d'avoir reçue à la tribune de l'orgue de l'église neuve d'Arnstadt.

Quelques jours après la fête du « changement de conseil », les nouveaux magistrats en charge

1. Manuscrit de la *Hochschule für Musik* de Berlin.

acceptèrent un projet que Bach venait de leur soumettre, au sujet de la réparation de l'orgue de la Blasiuskirche. Dans ce devis, Bach se montre fort expert en l'art de construire les orgues. Il indique les travaux à entreprendre pour obvier aux défauts de la soufflerie, il témoigne de son goût pour les registres profonds, qui « donnent à l'orgue, dit-il, une parfaite gravité », enfin il manifeste ses préférences pour certains jeux. Ainsi, au grand clavier, il désire, au lieu de la trompette, un basson de seize pieds « qui peut servir à toutes sortes d'inventions nouvelles » et sonne très délicatement dans l'accompagnement des cantates. Il demande une « viole de gambe » de huit pieds qui corresponde avec le « salicional » de quatre pieds placé dans le positif ; il réclame un « nasard » au lieu de la « quinte », et propose divers jeux encore, qui formeront un nouveau clavier : un « chalumeau », une flûte douce de quatre pieds, un bourdon, jeu faible qui « s'accorde parfaitement avec la musique », une « tierce » qui serve à composer, avec d'autres jeux, une « belle *sesquialtera* », etc. Enfin il signale un *Glockenspiel* de 26 clochettes, dont les paroissiens ont souhaité l'installation.

Bach ne vit pas l'achèvement de ce travail dont il avait proposé le plan. Le 25 juin 1708, il

se démit de sa charge d'organiste. Le duc de Saxe-Weimar l'avait reçu à son service. Ce changement de condition était pour lui un événement heureux. Dans la lettre par laquelle il demande son congé aux conseillers de Mühlhausen, il laisse entrevoir que sa situation dans cette ville n'était point telle qu'il l'avait souhaitée. On devine aisément qu'il avait rencontré de l'opposition à ses projets d'établir une musique d'église « régulière » qui célébrât, comme il l'entendait, la « gloire de Dieu ». Pour les habitants de Mühlhausen, Bach avait, avant tout, le grand tort de n'être point du pays. De plus, sa manière de concevoir l'art religieux n'était point conforme, non plus, à l'esprit des fidèles. Le piétisme s'était répandu dans cette région, et les adeptes de la nouvelle doctrine en avaient accepté, du fond de l'âme, les préceptes austères. Dans les observations qu'il joint à la *Kurze, doch deutliche Anleitung zu der lieblich-und löblichen Singekunst* écrite par son père, J.-G. Ahle cite, en 1704, les remarques des théologiens et leurs censures au sujet de la musique religieuse concertée. L'un, commentant les *Pia Desideria* de Ph.-Jakob Spener (1635-1705), le fondateur du piétisme, prétendait que la « musique de chambre » — entendez la musique profane — que l'on avait introduite dans l'église, avec les colo-

ratures et les « éclats de rire des sopranistes italiens » détournait de la méditation, mêlait avec le sacré la vanité du monde, et « adultérait l'or de la vérité divine. » Un autre, Dannhauer, rejetait « toutes ces ridicules cabrioles italiennes et ces chants de sirènes », faits pour le monde et qui répugnent au cœur chrétien. Johann Muscovius allait jusqu'à évoquer le grand témoignage d'Aristote : « Que penserait ce païen de la musique des chrétiens, s'il n'entendait, aux fêtes solennelles, qu'un éclat de rire, où le texte est déchiqueté, une rumeur d'instruments et de voix où nul mot du texte ne se distingue, » etc. [1].

Les bourgeois de Mühlhausen qui avaient lu le traité de Georg Ahle, leur concitoyen, ne pouvaient manquer de trouver, dans ce petit livre, imprimé dans leur ville, de solides raisons pour maudire l'art de Bach, trop indépendant, trop riche, et, pour parler comme eux, « charnel », puisqu'il séduisait l'oreille, et « mondain », puisqu'il admettait les « faux ornements » et la diversité des œuvres du siècle.

Bach rêvait, au contraire, de consacrer à « la gloire de Dieu » toutes les magnificences, fussent-

1. Ce passage que j'ai abrégé en traduisant, se trouve à la fin de la réédition du traité de J.-R. Ahle, augmenté et corrigé par son fils. Je le cite d'après l'exemplaire conservé à la bibliothèque de Mühlhausen. Je tiens à remercier ici Mr le Dr Jordan, bibliothécaire, pour la bienveillance avec laquelle il m'a accueilli et a facilité mes recherches, sans ménager ni son temps ni sa peine.

elles nées hors du temple. Piétiste à demi, par sa ferveur personnelle, par ses lectures mystiques, par son sentiment de l'écriture, Bach était cependant fortement attaché à l'orthodoxie luthérienne. Et d'ailleurs, ce qui touchait au piétisme dans la religion de son cœur, lui venait beaucoup moins des novateurs que de sa nature si profondément allemande. Les préférences, les mouvements de son âme éprise du divin, son culte attendri et comme fraternel pour le Christ étaient des manifestations de ce grand courant de familiarité dévote qui avait si souvent traversé le christianisme germanique. Mais, ami de Dieu, il professait aussi le plus grand respect pour l'église établie, et se gardait de l'esprit de secte. Il voulait rester un croyant régulier. Tandis que Frohne, pasteur de l'église où Bach servait, était l'apôtre du « réveil chrétien » prêché par Spener, le musicien se montrait plein d'affection et de respect pour Eilmar, pasteur de l'église Sainte-Marie, et adversaire déclaré de Frohne.

A Weimar, Bach échappait à toutes les querelles religieuses. Le duc Wilhelm Ernst restait en dehors des partis : il se bornait à vivre religieusement, avec une certaine rigidité. Il était bienfaisant, protecteur des arts, avait fait bâtir un théâtre d'opéra en 1696 et se plaisait aux concerts que lui donnaient « seize musiciens

habiles, revêtus d'habits à la hongroise[1]. » Il aimait aussi la musique d'orgue. Bach avait joué devant lui, et il avait décidé lui-même de le prendre pour organiste. « La satisfaction que son maître éprouvait en l'entendant enflamma Bach du désir d'arriver à la plus haute perfection dans l'art de manier l'orgue. C'est à Weimar qu'il composa la plus grande partie de ses pièces d'orgue[2]. »

Bach était en même temps organiste de la cour et musicien de la chambre. Il recevait, les premières années, 156 florins. Son traitement fut augmenté par la suite, en même temps que croissaient sa renommée et sa faveur. Dans l'orchestre, Bach était tantôt claveciniste, tantôt violoniste. Les musiciens de Wilhelm Ernst, chanteurs et instrumentistes, étaient au nombre de vingt-deux seulement. Six enfants de chœur et les « musiciens de ville » prenaient part, de plus, aux exécutions solennelles.

L'organiste de l'église de la ville était alors un musicien érudit et de grand talent, Johann-Gottfried Walther, né à Erfurt, en 1684. Sa mère appartenait, comme la mère de Bach, à la famille Lämmerhirt. Il avait été nommé à Weimar en 1707 et

1. Ce renseignement se trouve dans l'abrégé de la vie du prince inséré dans la seconde partie de l'ouvrage de Kohler *Historische Munz-Belustigung* (1730).

2. *Musikalische Bibliothek* de Mizler, IV, p. 163.

donnait, depuis la même année, des leçons de clavecin au prince Johann Ernst et à sa sœur Johanne-Charlotte. Dans ses chorals pour orgue il se montre le digne continuateur de Johann Pachelbel (1653-1706). Mais il obscurcit parfois la composition de ces versets de cantiques par trop d'artifices. Walther avait une facilité merveilleuse à écrire des canons, et il en abuse. Il faut rappeler à sa louange qu'il eut le mérite de publier, en 1732, le *Musikalisches Lexikon*, le premier essai de ce genre en allemand, ouvrage auquel, bien souvent encore, on doit avoir recours. Bach eut avec ce musicien qui était presque son parent, un étroit commerce d'amitié. En 1712, il fut le parrain de son fils aîné, Johann-Gottfried. Dans les chorals d'orgue écrits sans doute à Weimar, Jean-Sébastien emploie assez souvent la forme du canon, qui était si familière à Walther[1].

Un autre témoignage nous montre encore combien Bach et Walther avaient, sur certains points, les mêmes goûts. L'un et l'autre nous ont laissé des séries entières de transcriptions, faites pour l'orgue ou le clavecin d'après des concertos d'auteurs italiens. Les organistes du commencement du XVIIIe siècle avaient une véritable passion pour ces œuvres de forme nou-

1. Voyez l'*Orgel-Büchlein* (B.-G. XXV², pages 4, 12, 28, 30, 36, 49).

velle. Lecerf de la Viéville nous apprend que, vers 1705, les organistes parisiens jouaient déjà ces concertos à l'église[1], et Johann Mattheson nous parle d'un organiste d'Amsterdam qui s'était fait une réputation en les exécutant à l'église des Dunes[2]. Bach a fait des transcriptions pour l'orgue de concertos de Vivaldi[3], arrangements que l'on a le tort de faire parfois entendre en public sous le seul nom de Bach. Pour le clavecin, il adapta six concertos du même auteur, des concertos de Benedetto Marcello (1686-1739) et de Georg-Philipp Telemann (1681-1767), enfin trois concertos du prince Johann Ernst, le neveu de Wilhelm Ernst, duc de Weimar. Spitta considère ces transcriptions comme des exercices auxquels Bach se livra pour s'accoutumer à traiter cette forme du concerto italien. M. le Dr Arnold Schering observe avec juste raison que si tel avait été le seul but de Jean-Sébastien, il n'aurait pas choisi pour modèles des œuvres allemandes, et encore bien moins des œuvres d'un jeune homme de dix-huit ans, le prince Johann Ernst, élève de Walther[4].

1. *Comparaison de la musique française et de la musique italienne.*

2. *Das beschützte Orchestre* (1717).

3. Antonio Vivaldi a écrit de nombreux concertos et des opéras. Il mourut en 1743 à Venise

4. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (V. p. 565, *Zur Bachforschung* II).

En 1714, Bach obtint la charge de *Concertmeister*. Il continuait en même temps son service d'organiste. Ses nouvelles fonctions l'obligeaient à composer et à faire exécuter de la musique à l'église. Le maître de chapelle en titre, Samuel Drese, était un vieillard maladif, et son fils, J. W. Drese, vice-maître de chapelle, un musicien sans valeur.

L'année précédente, Bach s'était présenté pour succéder à Friedrich-Wilhelm Zachow organiste de la Liebfrauenkirche de Halle[1]. On l'aurait volontiers accueilli, mais il n'accepta point les conditions qu'on lui offrait. On accusa Bach de n'avoir demandé cette place que pour se faire donner un traitement plus élevé par le duc de Weimar, désireux de le garder à son service. Cette insinuation injurieuse est mal fondée. Bach recevait, depuis Pâques de l'année 1713, 225 florins de salaire (196 thalers, 21 gros). A Halle, il n'aurait eu que 171 thalers, 12 gros.

C'est la même année 1713, d'après l'hypothèse de Spitta, que Bach, ayant joué devant le prince héritier de Cassel, Friedrich, qui devint plus tard roi de Suède, reçut de lui, en témoignage d'admiration, un anneau orné d'une pierre précieuse[2].

1. Voyez, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (VI, p. 595), l'article de M. le Dr Max Seiffert, *J.-S. Bach* 1716 *in Halle*.

2. Constantin Bellermann, alors recteur à Minden, publia en 1743 un *Programm* consacré à la louange de la musique. C'est

Au mois d'avril 1716, il fut invité par le conseil de la Liebfrauenkirche de Halle à venir examiner l'orgue que Cuncius venait d'y achever. On ne lui avait donc pas tenu rancune, à Halle, de son refus de succéder à Zachow. Bach se rencontra, dans cette ville, avec Johann Kuhnau (1660-1723), cantor de la Thomasschule à Leipzig et avec Christian-Friedrich Rolle de Quedlinburg, appelés également à cette expertise. Gottfried Kirchhoff était alors organiste à l'église[1].

« L'année 1717, lisons-nous dans la *Notice nécrologique*, notre Bach, déjà si renommé, eut une occasion nouvelle d'acquérir encore plus d'honneur. Marchand, organiste et claveciniste fameux en France était venu à Dresde, s'était fait entendre avec succès devant le roi, et avait été assez heureux pour qu'on lui proposât d'entrer à son service avec un traitement élevé. Volumier[2], alors maître de concerts à Dresde, écrivit à Bach, dont les mérites lui étaient connus, et le pria de se rendre sans retard à Dresde, pour engager avec l'orgueilleux Marchand un tournoi musical. Bach accepta volontiers et par-

dans cet écrit que se trouve, à la page 39, le passage qui concerne Bach. Spitta le donne en entier (*J.-S. Bach*, I, p. 801). La dissertation de Bellermann se trouve à la bibliothèque nationale (*Z* 29910).

1. Voyez l'article de M. le Dr Max Seiffert : *Joh. Seb. Bach* 1716 *in Halle* (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VI, p. 595).

2. Jean-Baptiste Volumier, né en Espagne, formé en France, mourut à Dresde en 1728 (Eitner, *Quellen Lexikon*, vol. X).

tit pour Dresde. Volumier le reçut avec joie et lui procura l'occasion d'entendre secrètement son rival. Bach adressa alors à Marchand une lettre fort polie, dans laquelle il s'offrait à exécuter à livre ouvert tout ce que Marchand lui présenterait et qu'en retour il attendait de lui la même bonne volonté... Marchand parut accepter. Le jour et le lieu de la rencontre furent désignés, non sans que le roi n'en fût informé. Bach se trouva, au moment désigné, sur le lieu de la lutte, dans la maison d'un ministre considérable. Marchand se fit longtemps attendre. A la fin, le maître de maison envoya prévenir Marchand... Mais on apprit avec la plus grande surprise que *Monsieur* Marchand était parti de Dresde le même jour, à la première heure, avec la poste extraordinaire. Bach, seul maître du terrain, avait par suite une occasion favorable de montrer avec quelle puissance il était armé contre son adversaire. Il le fit, et émerveilla toute l'assistance. Le roi lui avait destiné pour cela un présent de 500 thalers, mais l'infidélité d'un serviteur, qui crut mieux employer cette somme, en priva Bach. Il n'emporta que l'honneur pour salaire... Notre Bach reconnaissait d'ailleurs volontiers à Marchand le mérite d'une belle et très élégante exécution[1]. »

1. *Musikalische Bibliothek*, IV, 1re partie, p. 163 et pages suivantes (1754).

Bien que ce récit renferme quelques inexactitudes de détail, ou quelques invraisemblances, le fond en est confirmé par d'autres témoignages et on peut l'admettre[1]. Bach était d'ailleurs tout prêt à vaincre Marchand avec ses propres armes. Il connaissait les œuvres de l'organiste français, et les faisait jouer à ses élèves. Une « suite » pour clavecin de Marchand se trouve dans un recueil de manuscrits de Krebs, et la copie est datée de 1714. Une autre figure dans le livre dit d'Andreas Bach. Ajoutons enfin que Friedrich-Wilhelm Marpurg avait aussi entendu Bach faire grand éloge de l'habileté de Marchand[2].

Après son retour de Dresde, Bach ne resta plus que peu de temps au service du prince Wilhelm Ernst. Les dernières semaines furent assombries par un événement fort grave, que nous ne connaissons que par un document récemment mis au jour. Drese était mort en 1716, et sa place était restée longtemps vacante. Nul mieux que

1. On a une relation du fait par Birnbaum, dans un écrit publié en 1739, et réimprimé dans l'édition de 1745 du *Critischer Musikus* de Scheibe, p. 899. Adlung le rapporte aussi (*Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, 1758, p. 690).

2. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I, p. 450 (1754), Marchand (1669-1732) a laissé des pièces de clavecin (1699, 1702-1703), des pièces d'orgue (*Archives des Maîtres de l'orgue*, de M. A. Guilmant, III et VIII) et quelques airs. J'ai publié une étude sur ce musicien dans les *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft* (VI p. 136).

Bach ne semblait digne de la remplir et elle lui revenait presque de droit, puisque, pendant trois ans, il avait servi de suppléant au vieillard. On conçoit que cette hésitation à le nommer successeur de Drese ait froissé Bach. De plus, la cour de Weimar était divisée. Le duc régnant était en désaccord avec le duc Ernst-August, qui avait pour Bach une grande admiration et de la bonté. Ce dernier avait épousé en 1716 une princesse d'Anhalt-Köthen, dont le frère, prince régnant, aimait beaucoup la musique. Il se peut que Bach, attiré de ce côté, ait déjà commencé à se lasser de Weimar. La fête du deuxième centenaire de la Réforme y avait été célébrée du 31 octobre au 2 novembre 1717 par une série de cantates à la composition desquelles il resta sans doute étranger[1]. Aigri par ces injustices, troublé par les dissensions qui éclataient journellement entre les princes dont l'un, de plus en plus, lui apparaissait comme un protecteur, et l'autre comme un maître rigide, il se laissa aller, selon toute apparence, à quelque excès dans l'expression de son mécontentement. On lit en effet dans les notes de Théodor-Benedikt Bormann,

1. Dans une étude intéressante, *Das Weimar Johann Sebastian Bachs*, M. Paul von Bojanowski donne le titre de ces cantates dont Salomo Franck fut le poète. Aucune, à la vérité, ne se retrouve dans les œuvres de Bach qui ont été recueillies. Mais il se peut que les cantates aient été perdues, ou adaptées à d'autres paroles faites par Bach sur ces textes.

secrétaire de la cour : « Le 6 novembre, le maître de concert et organiste Bach, jusqu'à présent en fonctions, a été mis aux arrêts à la maison de justice, à cause de son acharnement à vouloir obtenir son congé par force. Le 2 décembre il a été libéré avec notification de sa disgrâce[1]. »

Après ce dénouement lamentable, Bach fut recueilli par le prince d'Anhalt-Köthen, dont les offres pressantes avaient évidemment déterminé le musicien à tenter, par tout moyen, de sortir de Weimar. Né en 1696, Léopold, après avoir passé quelque temps à la Ritterakademie de Berlin, avait voyagé en Hollande, en Angleterre et en Italie. Il était profondément musicien, savait jouer de plusieurs instruments, et avait une voix exercée. Il traita Bach avec affection. Les quelques années que le musicien vécut à Köthen furent certainement les plus douces de sa carrière. Ses fonctions ne l'absorbaient pas. Il n'avait guère d'autre musique à faire que de la musique de chambre. Point d'orgue, point de grand chœur à former, à diriger, plus de luttes religieuses. Le tumulte, les hâtes, les mauvaises volontés qui avaient, jusqu'ici, contrarié l'action de Bach n'étaient plus que des souvenirs. C'était le repos dans l'accomplissement continuel de

1. *Das Weimar Johann-Sebastian Bachs* (1903), p. 48.

son art, et la joie de le savoir compris doublait la joie de le révéler.

Ce calme d'une retraite n'était interrompu que par des voyages A peine sorti de Weimar, Bach avait été à Leipzig examiner l'orgue bâti par Joh.-Scheibe dans l'église de l'Université (16 décembre 1717). L'automne suivant, il se rendit à Halle, où il espérait trouver Händel. Celui-ci était malheureusement parti le jour même.

En 1720, Bach suivit Léopold à Karlsbad. Mais, comme disait Heinrich Schütz revenant d'Italie, et trouvant la maison paternelle vide, son retour « fut assaisonné du sel de la tristesse ». Maria-Barbara était morte. Il l'avait laissée en bonne santé et « la première nouvelle de sa maladie et de sa mort ne lui parvint qu'à son entrée en sa maison[1] ».

Au mois de novembre de la même année, Bach était à Hambourg. Il se fit entendre, devant les magistrats et les principaux habitants de la ville, dans la Catharinenkirche. L'orgue était remarquable. Bach joua pendant plus de deux heures. Sur la demande des assistants, il improvisa sur le choral *An Wasserflüssen Babylon*, dans le style varié que les vieux organistes de Hambourg avaient coutume d'employer à leurs vêpres du samedi. Cette fantaisie dura près d'une demi-

1. *Musikalische Bibliothek*, IV, 1re partie, p. 170.

heure. Après l'avoir entendue, Adam Reinken, qui malgré ses quatre-vingt-dix-sept ans était encore organiste de l'église, fit à Bach ce compliment, d'autant plus remarquable que Reinken était avare de louanges : « Je croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il vit encore en vous [1]. »

Pendant ce séjour à Hambourg, Bach sollicita la place d'organiste de la Jacobikirche dont le titulaire, Heinrich Friese, venait de mourir. Mais Bach trouva en un certain Heitmann un concurrent qui, écrivit Mattheson quelques années plus tard, « savait mieux préluder avec les thalers qu'avec les doigts [2] ». Le musicien avait promis 4 000 marks à l'église, si on le nommait organiste. Les conseillers de la paroisse préférèrent la musique des pièces bien sonnantes à tout l'art du maître organiste. Le prédicateur de l'église, le célèbre Erdmann Neumeister, poète de cantates, n'avait point approuvé cette décision. Pendant le temps de Noël, il parla, dans un sermon, de la musique des anges à Bethléem, et termina son discours à peu près en ces termes : « Si un de ces anges descendait du ciel pour être organiste à Saint-Jacques, et qu'il jouât divinement, mais se présentât sans argent, il n'aurait qu'à reprendre son vol [3]. »

1. *Mus. Bibl.* IV, 1re partie, p. 165.
2. *Der musicalische Patriot* (Hambourg, 1728, p. 316).
3. *Ibid.*

Bach restaura bientôt, dans sa plénitude heureuse, cette vie de famille qui lui devenait chaque jour plus chère, puisqu'elle rassemblait autour de lui, à mesure que ses enfants croissaient, de jeunes voix chantantes, et de précoces virtuoses. Le 3 décembre 1721, il épousa Anna-Magdalena Wülken, la fille d'un trompette de cour de Weissenfels. Anna-Magdalena chantait avec talent, d'une belle voix de soprano. Elle était en outre habile et patiente copiste de musique. Enfin elle accompagnait au clavecin. On a conservé deux cahiers de pièces assemblées pour elle. Le premier (*Clavier-Büchlein vor Anna-Magdalena Bachin, Anno* 1722[1]) contient une première version des *Suites françaises* pour clavecin[2], une fantaisie pour orgue (incomplète[3]), un air, non terminé[4], un choral varié à trois parties (*Jesus, meine Zuversicht*)[5], et un menuet[6]. Le second livre, soigneusement relié sous une couverture verte, est daté de 1725[7]. Il comprend beaucoup plus de pièces que le premier, et ces pièces ne sont pas toutes de Bach. Un menuet est désigné sous le

1. B.-G., XLIII (2e vol.).
2. B.-G., XLV, p. 80-119.
3. B.-G., XXXVIII, p. 209.
4. B.-G., XLIII,[2] p. 4.
5. B.-G., XL. p. 74.
6. B.-G., XXXVI, p. 209.
7. B.-G., XLIII[2], p. 6 et pages suivantes.

nom de « Monsieur Böhm ». Un rondeau en *si bémol* est de Couperin[1]. Enfin beaucoup d'autres compositions instrumentales sont d'authenticité douteuse. Parmi les airs qui sont renfermés dans ce recueil, l'un, qui a souvent été applaudi sous le nom de Bach, est très probablement de Giovannini. Il est d'ailleurs désigné ainsi : *Aria di Giovannini*[2].

Bach ne passa que six années à Köthen. Il y aurait volontiers vécu plus longtemps. En 1730, il écrivait à son ancien condisciple d'Ohrdruf, Georg Erdmann, alors au service de l'Empire de Russie : « Là (à Köthen), j'avais un prince bienfaisant, qui aimait et connaissait la musique et je pensais finir ma vie près de lui[3]. » Mais le prince épousa une princesse de Bernburg qui, écrit Bach dans la même lettre, « paraissait être une *amusa* ». L'inclination du prince pour la musique, dit-il encore, semblait s'attiédir. De plus, les fils du musicien avaient du goût pour l'étude. Bach désirait que, plus heureux en cela que lui, ils pussent

1. J'ai signalé ce fait dans la notice biographique jointe à la réédition des pièces d'orgue de Marchand (*Archives des Maîtres de l'Orgue*, III). Il paraît que Marchand se disait l'auteur de cette pièce intitulée *Les Bergeries*. Elle se trouve dans le second livre de Couperin, 6e ordre.

2. Je n'ai pu retrouver cette pièce dans les œuvres de Giovannini que j'ai pu étudier. Mais elle a une parenté évidente avec les compositions que je connais de lui.

3. Spitta, *J.-S. Bach*, I, p. 764. Sur le sejour de Bach à Köthen, voyez l'article de M. Rudolf Bunge *Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen* (*Bach-Jahrbuch*, 1905)

fréquenter l'Université. Aussi, quand la place de cantor à la Thomasschule de Leipzig devint vacante, à la mort de Johann Kuhnau, Bach, après avoir hésité longtemps, se résolut-il à demander ce poste.

Johann Kuhnau était mort le 5 juin 1722. Un mois plus tard, le conseil de ville de Leipzig avait déjà tenté de faire un choix entre les six candidats qui s'étaient présentés tout d'abord. Parmi eux on remarquait d'excellents musiciens ; Johann-Friedrich Fasch (1688-1758[1]), Christian-Friedrich Rolle, depuis peu directeur de musique à Magdeburg, enfin Georg-Philipp Telemann (1681-1767) qui avait été chef d'orchestre à Francfort-sur-le-Mein et à Eisenach et se trouvait alors à Hambourg[2]. Le conseil aurait nommé Telemann, mais ce dernier ne se décida point à prendre la place, à cause des cours de latin que le cantor était obligé de faire. On songea alors à Christophe Graupner[3], mais le landgrave de Hesse-Darmstadt, au service duquel il était, ne le laissa point partir. Bach fit acte de candidature

1. Né près de Weimar, mort à Zerbst. Il avait été l'élève de Kuhnau. Plusieurs de ses œuvres, fort intéressantes, sont rééditées dans la collection intitulée par M. le Dr Riemann *Collegium Musicum* (Breitkopf et Härtel).

2. Telemann, dont les œuvres furent très goûtées, a laissé de nombreuses compositions, élégantes, habiles, mais sans grande profondeur.

3. Graupner a composé des opéras pour le théâtre de Hambourg et des pièces de clavecin.

sans doute vers le mois de décembre 1722. Le 7 février, il dirigeait à Leipzig, en manière d'épreuve, la cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*. Le 5 mai, il fut admis par le conseil de la ville. Il s'engageait à donner le bon exemple aux enfants de l'école de Saint-Thomas, à organiser pour le mieux la musique dans les deux églises principales de la ville, à traiter les enfants sans rudesse, à enseigner dans les classes, à ne point quitter la ville sans la permission du bourgmestre, à suivre, autant que possible, les convois funèbres avec les enfants. Tels étaient les principaux devoirs du musicien, serviteur de la ville. Mais il fallut encore qu'on s'assurât de sa conscience même. Il dut témoigner de sa doctrine religieuse. Sa nomination ne fut confirmée par le consistoire qu'après un examen, une sorte de déclaration d'orthodoxie, et le serment prêté.

Le 31 mai, il fut, en cérémonie, admis à l'école. On lui souhaita la bienvenue, en présence des délégués du conseil de ville, du pasteur de la Thomaskirche, des maîtres et des élèves de la Thomasschule. Il y eut des discours, Bach répondit, et les élèves chantèrent. Il semblait ainsi que le musicien reçût l'investiture de sa charge de tous ceux au milieu desquels il devait l'exercer. En réalité, ce fut une solennelle prise de chaînes.

Certes, le traitement était, pour le temps, assez considérable. Bach, logé à l'école, recevait environ 700 thalers et quelques avantages en nature. De plus, le cantor avait un rang élevé dans la hiérarchie des maîtres de la Thomasschule. Mais le titre en lui-même était, pour le public, inférieur au titre que Bach portait à Cöthen, avec l'avantage inestimable de ne dépendre que du prince. A Leipzig, il dépendait de tout le monde : du recteur de l'école, du conseil de la ville, du consistoire, des élèves même, puisque tous avaient, par quelque côté, prise sur lui sans qu'il eût, en compensation, de recours contre personne. Le recteur Ernesti était un savant homme, mais un homme faible. Sans autorité, il laissait l'école dans le désordre. Les maîtres étaient en guerre les uns contre les autres. Les élèves, turbulents, sales, grossiers, vivaient sans discipline. La maison même était insuffisante : on réunissait plusieurs classes dans la même salle. Les écoliers, ainsi entassés, tombaient souvent malades. Les chanteurs étaient les moins épargnés, et, par surcroît, les plus déréglés. La coutume de chanter en chœur dans les rues, si profitable qu'elle fût pour l'éducation musicale du peuple, était fort dangereuse pour les voix, plus encore pour les caractères. Les élèves s'avilissaient à quémander l'aumône en échange de

leurs concerts et ils s'empressaient de dépenser en plaisirs ignobles l'argent qu'ils avaient ainsi mendié. En 1717, Johann Kuhnau se plaignait de ce que les meilleurs élèves, et surtout les soprani, à force de chanter aux enterrements, aux noces, dans les rues, au temps de la nouvelle année, le soir, par un froid trop vif, perdissent leur voix avant même qu'elle ne fût bien formée. Il déplorait en outre, et ceci est un trait d'un réalisme navrant, que la gale, à la Thomasschule, sévît incessamment[1].

Avec ces chanteurs détestables, Bach revenait aux plus mauvais jours de sa vie. A force de patience, il obtint cependant de quelques-uns d'assez bons services. Spitta publie les notes données par le maître à certains d'entre eux. Il cite E.-G. Petzold, âgé de quatorze ans, comme ayant une jolie voix et assez de pratique ; J.-C. Schmidt était doué d'une agréable voix de ténor, et, qualité rare, « chantait parfaitement à livre ouvert[2] ». Mais c'étaient des élèves d'exception. Il faut bien l'avouer, maître admirable, et surtout maître par l'exemple, Bach n'avait rien d'un pédagogue. Ernesti, qui succéda en 1734 à Gesner à la tête de l'école, prétendait que Bach était incapable de maintenir la discipline parmi

1. Spitta, *J.-S. Bach*, II, p. 858.
2. *Ibid*, II, p. 61.

les élèves du chœur; après la mort du grand homme, le conseil de Leipzig n'eut pour lui d'autre oraison funèbre que de dire qu'en somme, l'illustre musicien avait été un pitoyable régent. Cela se comprend facilement, Bach était d'une personnalité trop violente, d'une vie musicale trop fougueuse pour acquérir la résignation lente de l'instituteur, et se contenter de former, degré par degré, les disciples indociles qui lui étaient confiés. Et d'ailleurs, cet emportement dans la direction, cette fièvre qu'il pensait communiquer à ses élèves quand il aurait fallu, simplement, les instruire, cette hâte et cette incohérence dans l'étude, tout ce désordre d'enseignement lui étaient, pour ainsi dire, imposés par la situation même. Comment instruire méthodiquement des élèves auxquels on demandait, en somme, de savoir chanter avant d'avoir eu le temps d'apprendre? Ils n'étaient pas en assez grand nombre à la disposition de Bach pour qu'il pût, par le choix des meilleurs, composer un chœur dont il se serait servi tout d'abord, en attendant que les moins avancés fussent en état d'exécuter leur partie correctement, en se rendant compte de ce qu'ils faisaient. Le mémoire que Bach rédigea le 23 août 1730 pour le conseil de la ville nous fait concevoir en quel embarras le malheureux

cantor devait se trouver, obligé qu'il était de fournir de choristes les quatre églises de la ville. Il y expose ses ressources et, d'autre part, ce qui lui paraît indispensable pour que la musique d'église soit bien organisée. Il n'a que 55 élèves à l'école, et il faut les diviser en quatre chœurs, d'après les quatre églises où on les emploie. Dans trois de ces églises, Saint-Thomas, Saint-Nicolas, l' « église neuve », tous doivent être déjà bons musiciens. A Saint-Pierre, on n'envoie que les plus faibles qui ne peuvent chanter que les chorals. Or il est nécessaire que chacun des chœurs des trois églises où l'on fait de la musique comprennent au moins trois chanteurs à chaque partie. Il serait même à désirer, observe-t-il, que l'on eût quatre chanteurs à chaque partie, seize chanteurs en tout. Quant à l'orchestre, il doit comprendre deux ou trois premiers violons, autant de seconds, deux premières violes, deux secondes, deux violoncelles et un *violone*[1]. En outre, on a besoin de deux ou trois hautbois, d'un basson ou deux, de trois trompettes et d'un timbalier. Enfin, dans certains cas, il faut encore deux flûtes. Or les instrumentistes dont Bach disposait n'étaient alors, dit-il, qu'au nombre de huit, tandis qu'il en

1. C'était l'instrument à cordes le plus grave de l'orchestre de cette époque.

demandait vingt. A la vérité, quelques élèves de Saint-Thomas pouvaient jouer à l'orchestre, mais ils étaient alors perdus pour le chœur. Autrefois des étudiants de l'Université se joignaient aux instrumentistes, mais on leur donnait quelque gratification. Cette coutume ayant cessé, leur bonne volonté avait disparu. Bach observe encore que l'on admettait à l'école beaucoup d'élèves sans talent naturel pour la musique et que ceux qui entraient avec quelques « principes » étaient mêlés aux choristes sans qu'on prît le temps de les instruire, avant même d'être sûrs d'intonation et de mesure.

Et cependant la musique, si mal pourvue d'exécutants, était incomparablement plus difficile qu'autrefois et les exigences du public s'étaient accrues. « Il est vraiment étonnant, dit Bach, que l'on exige de nos musiciens allemands d'être capables de jouer, à livre ouvert, toute espèce de musique, qu'elle vienne d'Italie, de France, d'Angleterre ou de Pologne, aussi bien que les virtuoses pour lesquels on l'a écrite, qui l'ont étudiée longtemps avant de la jouer, qui la savent presque par cœur, et qui, de plus, sont largement payés, tandis que nos musiciens restent dans la pauvreté, si préoccupés de gagner leur nourriture qu'ils ne peuvent songer à se perfectionner, encore moins à

se distinguer. On peut voir à Dresde comment les musiciens de Sa Majesté Royale sont payés. Quand les artistes n'ont plus le souci de se nourrir, de plus n'ont à pratiquer qu'un seul instrument, il est tout naturel qu'on entende quelque chose d'admirable et d'excellent. » Bach terminait par une liste de ses élèves, divisés en trois catégories : ceux qu'on pouvait utiliser, au nombre de dix-sept, ceux que l'on pourrait utiliser un peu plus tard, au nombre de vingt, et les incapables, au nombre de dix-sept. Avec ces misérables ressources, il lui était impossible d'améliorer la musique, si l'on ne rétablissait les gratifications qui permettaient de faire venir des musiciens du dehors[1].

Ces plaintes restèrent vaines. Bach, lassé de lutter, songea à ce moment à quitter Leipzig. Le 28 octobre 1730, il écrivait à son ami Georg Erdmann, agent de l'Empire de Russie à Dantzig, une lettre découragée. « Le service n'était pas aussi avantageux à Leipzig, qu'on lui avait dit, les profits casuels avaient diminué, la vie était très chère, les autorités aimaient peu la musique, il était dégoûté, envié, persécuté et prêt à chercher fortune autre part. » Vers la fin de la lettre, après ses doléances, Bach entr'ouvre sa maison.

1. Spitta. *J.-S. Bach*, II. p. 74. Quelques élèves étaient tout au plus capables, dit Bach, de chanter le choral.

Il parle de ses fils. L'aîné est étudiant en droit[1]. Des deux suivants, l'un est en *prima*[2], l'autre en *secunda*[3]. Leur sœur n'est pas encore mariée. Quant à ses enfants du second mariage, ils sont encore petits : l'aîné a six ans. « Tous sont musiciens nés et, certes, on pourrait déjà former dans ma famille un concert *vocaliter* et *instrumentaliter*, d'autant plus que ma femme chante d'une voix de soprano fort pure et que ma fille aînée n'y réussit pas mal. »

En ce repos du concert domestique, le musicien pouvait oublier et les chicanes de l'Université[4], et les mépris du conseil et, surtout, l'ignorance malfaisante de ses collaborateurs habituels. Il y éteignait des colères que les élèves n'étaient pas seuls à susciter par leur étourderie grossière. L'organiste Görner, à la Thomaskirche, était aussi maladroit qu'un apprenti et plus

1. Wilhelm-Friedemann (1710-1784), admirablement doué, mais fantasque, porté à l'ivrognerie, mourut dans un état misérable.

2. Karl-Philipp-Emanuel (1714-1788), au service de Frédéric le Grand, puis successeur de Telemann à Berlin, un des fondateurs de la sonate moderne et l'auteur du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, œuvre des plus importantes pour l'étude de l'exécution des pièces de clavecin.

3. Johann-Gottfried Bernhard (1715-1739) eut une fin déplorable. Voyez l'article de M. Fr. Schmidt *Vier aufgefundene Originalbriefe von J. S. Bach von* 1736 *und* 1739 (*Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*, III, 1902).

4. On voulait confier à Görner la direction de la musique aux solennités académiques, et Bach revendiquait cette charge. Il finit par obtenir gain de cause.

orgueilleux qu'un virtuose. On prétend qu'un jour Bach, exaspéré par ses accompagnements incorrects, jeta sa perruque à la tête du malheureux, en lui criant qu'il eût mieux fait de devenir savetier, plutôt que musicien[1]. Il faut lire la description que fait J.-M. Gesner, recteur de la Thomasschule, de 1730 à 1734, pour se figurer Bach au milieu de son orchestre, en train de créer de nouveau sa musique, livrée aux exécutants. Gesner veut rajeunir un exemple, donné par Quintilien, de la faculté que possède l'homme de partager son attention sur plusieurs objets en même temps et d'accomplir, simultanément, des actions diverses. Quintilien parle des citharèdes qui chantent, jouent et marquent la mesure du pied, dans le même instant. Gesner, dans son commentaire, prend le rhéteur à partie : « Fabius, tu avouerais que tout cela est bien peu, si, rappelé hors des enfers, il t'arrivait de voir Bach... quand il traite, des deux mains, et de tous les doigts, soit notre polychorde, soit l'orgue... qu'il parcourt, ici, de chaque main, là, de ses pieds très agiles, en réunissant des cohortes de sons concertants... ; si tu le voyais, dis-je, quand il fait ce que plusieurs de vos citharèdes et six cents de vos joueurs de flûte n'eussent point fait, non pas chantant comme un

1. Spitta. *J.-S. Bach*, II, p. 743.

citharède, et exécutant sa partie, mais attentif à toutes, et rappelant au rythme et à la cadence, dans une symphonie de trente ou quarante musiciens, l'un d'un signe de tête, l'autre en frappant du pied, un troisième en le menaçant du doigt; donnant le ton à l'un d'une voix aiguë, à l'autre d'une voix grave, au troisième d'une voix moyenne, et, seul, dans le tumulte des chants mêlés, s'acquittant de toutes les parties, et capable de distinguer immédiatement si quelque chose pèche, et où; maintenant tous les musiciens, et obviant à tout, et redressant ce qui chancelle, imposant le rythme par tous ses gestes, mesurant toutes les harmonies d'une oreille habile, exprimant à lui seul toutes les voix. Grand admirateur de l'antiquité, je juge cependant que mon ami Bach, ou tel qui puisse lui ressembler, enferme en lui seul beaucoup d'Orphées et vingt Arions[1]. »

Il faut savoir gré à Gesner de nous avoir laissé une esquisse aussi animée de Bach chef d'orchestre. En général, les louanges de ses contemporains s'adressaient plutôt à l'organiste, au maître habile que G.-A. Sorge appelait « le prince des virtuoses sur le clavicorde et sur l'orgue ». Les jeunes musiciens se rendaient à Leipzig en pèlerinage pour l'écouter. Dans son autobiogra-

1. Spitta. II, p. 89.

phie publiée par J. Mattheson, J.-B. Reimann rapporte que, grâce à la générosité d'un dilettante de Hirschberg, il put aller à Leipzig, pour entendre jouer le fameux J.-S. Bach. « Ce grand artiste m'accueillit avec une affabilité cordiale, et me ravit à tel point par sa rare habileté, que jamais je ne me suis repenti d'avoir entrepris ce voyage [1]. »

Cette supériorité du virtuose était reconnue même par ses ennemis. Joh.-Ad. Scheibe publia en 1737, dans le sixième chapitre de son recueil périodique *Critischer Musikus*, une censure de Bach. Il ne le nomme point, mais il le désigne suffisamment, ne serait-ce que par la description qu'il donne de son talent inouï d'instrumentiste. Cette critique est d'une grande importance pour l'histoire de Bach. Le jugement de ses contemporains s'y reflète assez complètement. Nous connaîtrons mieux le compositeur, sachant en quoi les témoins de sa vie l'ont loué, et en quoi ils ne l'ont pas compris. Voici la traduction. « Monsieur *** est enfin à *** le plus éminent des joueurs d'instruments. C'est un artiste extraordinaire sur le clavecin et sur l'orgue ; et il n'a rencontré qu'un seul musicien qui pût rivaliser avec lui. J'ai, à différentes reprises, entendu jouer ce grand homme. On s'émerveille de son

1. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 292.

habileté, et l'on conçoit à peine qu'il lui soit possible de croiser si singulièrement et si rapidement ses doigts et ses pieds, de les écarter et d'atteindre les intervalles les plus vastes, sans y mêler un seul ton faux, et sans déplacer le corps malgré cette agitation violente. »

« Ce grand homme ferait l'admiration de toutes les nations, s'il avait plus d'agrément et s'il n'ôtait pas le naturel à ses pièces, en y mettant de l'enflure et quelque chose d'embrouillé, et s'il n'en obscurcissait la beauté par un art excessif. Comme il juge d'après ses doigts, ses morceaux sont extrêmement difficiles à jouer, car il exige que les chanteurs et les instrumentistes exécutent, avec leur voix ou leur instrument, les difficultés mêmes qu'il peut jouer sur le clavecin. Mais cela est impossible. Toutes les *manières*, tous les petits ornements, enfin tout ce que l'on comprend dans la méthode du jeu accompli, il l'exprime formellement en toutes notes et cela enlève non seulement à ses compositions la beauté de l'harmonie, mais rend encore le chant entièrement inintelligible. Bref, il est en musique ce que fut autrefois, en poésie, le sieur de Lohenstein[1]. L'enflure les a fait tomber tous les deux du naturel dans l'artificiel,

1. Caspar von Lohenstein (1635-1683) composa des tragédies d'un style tendu et boursouflé.

et du sublime dans l'obscur ; et l'on admire chez tous les deux le travail écrasant, et une peine extraordinaire qui, pourtant, est employée en vain, car elle combat contre la raison[1] ».

Scheibe devait, par cette page, déchaîner une assez longue polémique. Il m'est impossible d'en parler ici avec détails. Bach trouva des amis pour le défendre contre ces attaques. On connaissait d'ailleurs la cause de cette injuste sévérité. Scheibe n'avait pas été admis à succéder, en 1729, à Christian Gräbner, organiste de la Thomaskirche, et il rendait Bach responsable de son échec[2].

Cette querelle éclata pendant une période troublée déjà par des débats entre Bach et le directeur de la Thomasschule. Gesner, l'ami de Bach, avait été appelé à l'Université de Gœttingue et J.-A. Ernesti l'avait remplacé (1734). Ce dernier prétendit choisir à son gré les « préfets de chœur », élèves qui dirigeaient leurs camarades dans le chant des motets et des cantates. Depuis l'été de 1736 jusqu'à Pâques de 1738, Bach fut en lutte pour cette cause avec Ernesti, et il fallut que le roi de Saxe Auguste III intervînt pour mettre fin au différend, qui avait été porté devant le conseil de la ville et le con-

1. *Des critischen Musikus sechstes Stück* (14 mai 1737).

2. Spitta, *J.-S. Bach*, II, p. 476.

sistoire. Quelques années auparavant, Bach avait sollicité du prince le titre de *compositeur* de la chapelle royale. Il avait attendu longtemps (1733-1736) cette faveur qui, aux yeux de ses adversaires, devait lui donner plus d'autorité.

Tracassé à la Thomasschule, Bach avait du moins plus de liberté, sans doute aussi plus de satisfaction artistique dans la direction de la société musicale fondée par Telemann, au début du siècle. C'était un *Collegium musicum* formé d'étudiants. Bach en avait le gouvernement depuis que Georg-Balthasar Schott était parti pour Gotha, en 1729. Chaque mercredi, l'été, cette société se faisait entendre de quatre à six heures au jardin Zimmermann ; l'hiver, chaque vendredi de huit à dix heures du soir au café Zimmermann. En temps de foire, les réunions avaient lieu deux fois par semaine. Après 1736, Bach laissa de côté ce groupe musical, pour lequel il avait écrit un certain nombre de cantates profanes, parmi lesquelles sont plusieurs œuvres de circonstance, composées pour célébrer les anniversaires ou les visites à Leipzig des souverains.

C'est ainsi que Bach faisait sa cour aux grands personnages, par des chefs-d'œuvre écrits ou par ses étonnantes improvisations d'organiste. J'ai déjà rapporté avec quelle admiration le prince

héritier de Hesse l'avait accueilli. Le duc de Weissenfels lui témoigna sa grande estime en le nommant maître de chapelle honoraire de sa cour. Mais l'hommage le plus éclatant lui vint du roi de Prusse, Frédéric le Grand. Karl-Philipp-Emanuel Bach était depuis 1740 au service du roi en qualité de claveciniste accompagnateur. Parmi ses collègues de la chapelle royale étaient plusieurs musiciens qui avaient pour l'art de Jean-Sébastien le plus haut respect : les deux Graun [1], Franz Benda [2], Johann-Joachim Quantz [3], Christoph Nichelmann [4]. A force de les entendre parler du vieux cantor, Frédéric éprouva un vif désir de le connaître. Emanuel informa son père des sentiments du roi à son égard, et des invitations discrètes qu'il lui adressait. Accablé de soucis et de travail, Bach ne se décida qu'en 1747 à se rendre à la cour. Accompagné de son fils aîné, Wilhelm-Friedemann, il arriva à Potsdam le dimanche 7 mai. Le roi se disposait à commencer, avec ses musiciens,

1. Karl-Heinrich (1701-1759), compositeur de plusieurs opéras et d'un oratorio encore souvent cité, *Der Tod Jesu*. Son frère, Johann-Gottlieb (1698-1771) était violoniste.

2. Ce violoniste était renommé pour son jeu expressif. Il vécut de 1709 à 1786.

3. (Né en 1697, mort en 1773.) Quantz était maître de flûte du roi. Il a laissé une méthode fort intéressante pour l'histoire de la musique (1752).

4. Second claveciniste du roi. Nichelmann a laissé un ouvrage sur la mélodie. Il vécut de 1717 à 1762.

un concerto de flûte, où il devait jouer la partie principale, lorsqu'on lui apporta la liste des étrangers qui venaient d'arriver à Potsdam. Il parcourait, tout prêt à jouer, le rapport qu'on lui avait remis, quand il s'écria vivement : « Messieurs, le vieux Bach est venu ! » On le manda sur-le-champ, et il dut paraître en habit de voyage, sans avoir eu le temps de revêtir son costume noir de cantor. Le roi lui fit essayer ses forte-pianos de Silbermann, instruments auxquels il tenait beaucoup. Le maître improvisa une fugue sur un thème donné par Frédéric. Celui-ci finit par lui demander de jouer, sans préparation, une fugue à six parties. Bach choisit un thème et le traita aussitôt, devant les auditeurs émerveillés. Le lendemain, le roi le fit jouer sur toutes les orgues de Potsdam. Il alla aussi à Berlin, où l'on remarqua son habileté à apprécier du premier coup d'œil l'acoustique d'une salle de l'Opéra[1].

De retour à Leipzig, Bach travailla de nouveau le thème donné par le roi, le développa à trois et à six parties, y ajouta des canons, un trio pour flûte, violon et basse continue, et fit graver cette œuvre, dédiée au roi, sous le titre d'*Offrande musicale* (*Musikalisches Opfer*)[2].

1. Spitta. *J.-S. Bach*, II, p. 712.
2. B.-G., XXXI[2].

Dans les dernières années de sa vie, ses yeux, qui avaient toujours été faibles, se perdirent peu à peu. Les nuits de travail de sa jeunesse avaient depuis longtemps, fatigué sa vue, déjà médiocre. Le mal devint si grave qu'il consentit à s'abandonner aux mains d'un oculiste de Londres qui venait d'arriver à Leipzig. Il subit une opération qui ne réussit point. Elle fut renouvelée, échoua encore, et, à la suite de ce double insuccès, Bach, complètement aveugle, se trouva tellement épuisé par le traitement que sa santé, jusqu'alors très vigoureuse, en fut irrémédiablement ruinée. Au mois de juillet 1750, ses yeux semblèrent se régénérer. Ils s'illuminèrent lentement. Dix jours après avoir observé les premières marques de ce rétablissement, on aurait pu le croire entièrement guéri, car il voyait sans peine, et pouvait supporter la clarté. Mais c'était la splendeur prochaine de la mort, qui rayonnait en lui. L'illusion d'un retour à la vie dura quelques heures à peine, et il fut frappé d'apoplexie. Une fièvre violente suivit. « Malgré les soins de deux des plus habiles médecins de Leipzig, il mourut, le 28 juillet 1750, à neuf heures un quart du soir. » Il avait encore travaillé avec son gendre Altnikol fort peu de temps auparavant. Il lui dictait un choral pour orgue, sur la mélodie du cantique : « Quand

nous sommes dans les périls extrêmes. » Mais il lui en fit changer le titre, et écrire, au lieu des paroles de détresse : « Je comparais devant ton trône[1]. « Tels furent sa dernière prière et le dernier présent de son âme croyante.

Le vendredi suivant 31 juillet, le matin, on enterra Bach au cimetière de l'église Saint-Jean.

De son premier mariage avec Maria-Barbara, fille de Joh-Michael Bach « un brave compositeur », lisons-nous dans la notice nécrologique, Bach avait eu sept enfants. Trois d'entre eux survécurent à leur père : la fille aînée, Katharina-Dorothea (1708-1774), Wilhelm-Friedemann (1710), alors directeur de musique et organiste de la *Marktkirche* de Halle, et Carl-Philipp-Emanuel (1714), musicien de la chambre du roi de Prusse.

Anna-Magdalena Wülken lui avait donné treize enfants. L'aîné des fils, Gottfried-Heinrich (1724-1763), « un grand génie resté enfant », devint une sorte de personnage de légende. C'est en effet à lui, sans doute, que doit se rapporter ce que l'on a écrit sur un certain David Bach qui, simple d'esprit, ignorant de toute technique musicale, improvisait, au clavecin, des poèmes sonores, étranges, mélancoliques et profonds, qui faisaient pleurer. Elisabeth-

1. B.-G., XXV², p. 145.

Juliane-Friederike, épousa, en 1749, un élève de Bach, Joh-Christoph Altnikol, organiste de Saint-Wenceslas à Naumburg. Il faut citer encore Johann-Christoph Friedrich (1732-1795) le « Bach de Bückeburg », Johann-Christian (1735-1782) le « Bach de Londres[1] », et deux filles, Johanna-Karoline (1737-1781) et Regina Susanna (1742-1809). Les autres enfants moururent en bas âge. Leur mère, Anna-Magdalena, se soutint misérablement jusqu'en 1760, obligée de vivre d'aumônes. La dernière des filles, Regina-Susanna, subit aussi des jours de grande détresse. Au mois de mai de l'année 1800, F. Rochlitz adressa au public un pressant appel en sa faveur, dans l'*Allgemeine Leipziger Musikzeitung*. Grâce à Rochlitz et aux éditeurs Breitkopf et Härtel, la malheureuse héritière du grand Bach reçut une somme de 96 thalers 5 gros. L'année suivante, Beethoven, qui avait déjà souscrit précédemment, donna une de ses compositions aux éditeurs Breitkopf et Härtel, en les priant de remettre à Regina Susanna sa propre part dans les bénéfices que pourrait donner la vente de cette œuvre. Un musicien de Vienne, Andreas Streicher, recueillit, en outre, 200 thalers, pour la « bonne vieille ».

1. Voyez l'article de M. Schwarz dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1901) sur J. Gottfried Bernard, voyez les lettres publiées par M. Fr. Schmidt (*Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, III, 1902).

Bach avait formé de nombreux élèves. Il convient de citer tout d'abord Johann-Caspar Vogler, né en 1696 à Hausen, près d'Arnstadt. Il reçut sans doute les premières leçons de Bach quand celui-ci était organiste à l'église neuve, de 1704 à 1707. Plus tard il étudia l'orgue à Weimar avec Bach. Forkel assure que le maître le considérait comme un excellent virtuose. Il resta jusqu'à sa mort (vers 1735) à Weimar. Pour se l'attacher, le duc Ernst-August l'avait nommé vice-bourgmestre de la ville. Il a laissé un recueil de chorals qui est devenu extrêmement rare. On peut juger de son talent par le beau choral *Jesu Leiden, Pein und Tod*, publié, sous le nom de Bach, dans le IXe volume des œuvres d'orgue de Jean-Sébastien (éd. Peters). Johann-Martin Schubart (1690-1721), qui succéda à Bach à Weimar en 1717, fut aussi un de ses premiers élèves. Joh-Tobias Krebs, né en 1690 près de Weimar, Joh.-Gottfried Ziegler, né à Dresde en 1688 et Bernhard Bach (1700-1743), le fils du frère aîné de Jean-Sébastien. Parmi les élèves de Leipzig, il faut signaler Heinrich-Nikolaus Gerber né en 1702 [1], Joh. Ludwig Krebs, fils du musicien nommé plus haut [2], Joh.-Friedrich-

1. Gerber fut le père de l'auteur du dictionnaire intitulé *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, 1790 et 1812).

2. Krebs, né en 1713, était un des élèves préférés de Bach qui

Agricola[1], Gottfried August-Homilius (1712-1785) Joh.-Philipp-Kirnberger (1721-1783)[2], Christoph Transchel (1721-1800), Joh.-Theophilus Goldberg, Joh.-Christoph Altnikol et Joh.-Christian Kittel (1732-1809)[3].

admirait ses dispositions musicales et la culture de son esprit. Il mourut en 1780.

1. Agricola (1720-1774) était, par sa mère, apparenté à Hændel. Bach le prenait pour accompagnateur dans l'exécution des cantates. Il devint maître de chapelle de la cour de Prusse à la mort de Graun (1759). Il rédigea, avec Emanuel Bach, la notice nécrologique publiée par Mizler en 1754.

2. Les ouvrages de théorie sont renommés (*Kunst des reinen Satzes*, et *Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*).

3. Ce dernier fut surtout un organiste, excellent virtuose et bon professeur.

LES CANTATES DE 1704 A 1725

Il m'est impossible d'analyser ici en détail les œuvres de Bach, pubiées en 45 volumes, par la *Bach-Gesellschaft*. Je voudrais cependant que l'étude que j'en vais faire aidât au moins le lecteur à se diriger dans ce merveilleux domaine que la piété de l'Allemagne nous a ouvert[1]. Et s'il ne m'est permis de parler longuement de chacune des compositions de Jean-Sébastien, j'espère toutefois en parler assez pour inspirer le désir de les entendre toutes, ou de les lire. J'examinerai d'abord les cantates religieuses, les oratorios, les Passions, les messes, motets, etc., les mélodies et les cantates profanes. La musique instrumentale ne viendra qu'en second lieu.

*
* *

D'après la notice nécrologique rédigée par

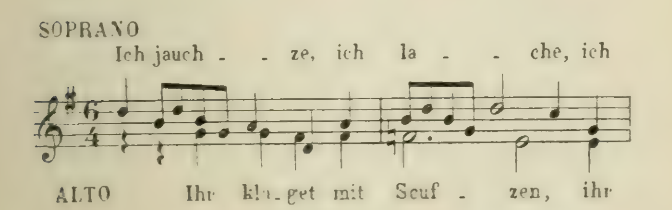
1. Fondée en 1850, la *Bach-Gesellschaft* termina son œuvre en 1896.

Carl-Philipp-Emanuel Bach et Joh.-Friedrich Agricola, Bach avait écrit cinq « années » de cantates pour tous les dimanches et jours de fête du calendrier liturgique. Il nous reste 190 de ces cantates. Je les présenterai d'après l'ordre chronologique adopté par Ph. Spitta et par les éditeurs de la *Bach-Gesellschaft*. Leurs indications se complètent ou se corrigent les unes par les autres. Bien souvent, d'ailleurs, quand ils datent les œuvres, les auteurs des notices imprimées dans les volumes de l'édition générale s'appuient sur les travaux de Spitta. Je ne m'écarterai que bien rarement de la suite établie par ces commentateurs autorisés.

Philipp Spitta considère comme la plus ancienne, parmi les cantates qui nous sont parvenues, la cantate pour le jour de Pâques : *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen*[1]. Cette œuvre fut remaniée plus tard par l'auteur, mais plusieurs pièces en sont restées intactes. On peut sans doute en faire remonter la composition aux années d'Arnstadt. Dans l'introduction de la première partie, et dans l'introduction de la seconde, se succèdent de lents accords d'orchestre, séparés par de grands silences, comme dans les introductions de Buxtehude. Après quelques mesures mystérieuses et solennelles,

1. B.-G., 15.

les trompettes éclatent en harmonies redoublées, et les instruments à cordes leur répondent comme en écho. Le caractère merveilleux et triomphal de cette cantate paraît ainsi dès le début. Bach y chante la victoire de Jésus-Christ sur la mort. Les motifs clairs et les sonorités vigoureuses retentissent, dans plusieurs airs, avec une magnificence joyeuse. C'est une puissante musique de fête. Le goût de Bach pour l'antithèse paraît déjà dans un duo de soprano et d'alto, accompagné du quatuor et de l'orgue. Tandis que l'une des deux voix proclame l'allégresse, par une mélodie animée et limpide, l'autre voix, qui se lamente, énonce un thème douloureux, familier aux musiciens du XVIIe siècle, dès que le texte gémit : c'est un fragment de la gamme chromatique descendante. Par l'emploi de deux thèmes significatifs opposés, Bach témoigne en même temps de sa volonté de donner à chaque voix une individualité expressive bien marquée, et de son habileté à traiter le contrepoint. Voici le commencement de ce duo :





Bach obéit d'ailleurs avec une fidélité attentive à l'inspiration sentimentale que les paroles lui soufflent. Vers la fin de l'ensemble qui termine le quatuor où la basse, le ténor puis le soprano et l'alto déroulent successivement leurs invocations avant de s'unir dans une forte prière, le soprano module subitement du majeur au mineur, pour augmenter, par l'assombrissement soudain de la musique, l'accent de compassion avec lequel le chanteur doit prononcer ces mots : « Parce que tu as expié par un *douloureux* supplice. » D'autre part, le pittoresque n'est point dédaigné dans cette œuvre d'une sensibilité si délicate. La fureur du « chien d'enfer » gronde rudement à la basse continue, dans l'arioso d'alto par lequel s'ouvre la seconde partie de la cantate, et les fanfares des *clarini*, certaines intonations puissantes de la basse ornent toute cette œuvre d'une parure héroïque, où se représentent le fracas rythmé des armées et la rumeur des acclamations.

La même énergie et les mêmes nuances font

la richesse et la vie de la cantate *Gott ist mein König*[1]. J'ai signalé déjà cette composition, écrite pour la mutation du conseil de Mühlhausen, le 4 février 1708. Dans la forme, cette œuvre a aussi de nombreux traits de parenté avec la précédente. Toutes deux manquent de récitatifs[2], et les airs y sont d'une architecture assez incertaine. Mais ici Bach écrit des chœurs plus développés, emploie un orchestre plus complet, où figurent, avec le quatuor et les trompettes soutenues des timbales, les flûtes, les hautbois et le basson. Cette variété d'instruments lui offre des ressources dont il profite ingénieusement. L'accompagnement d'un chœur où les voix supplient le Seigneur de ne point livrer à l'ennemi la vie de ses tourterelles est d'une disposition d'orchestre fort curieuse et, par la succession des trompettes, des hautbois, des flûtes et des violons, il obtient, dans le premier chœur, des dégradations de sonorité d'un effet extraordinaire. Dans l'air de ténor intervient, variée, la mélodie d'un choral que chante le soprano. La poésie toute subjective des paroles dites par le ténor se relie ainsi à la poésie de la prière commune et l'orgue, qui récite en soliste, environne

1. B.-G., 71.

2. Spitta considère le récitatif de soprano de la première comme ayant été ajouté à l'œuvre primitive.

les deux voix de ses longues phrases flottantes, contemplatives et rêveuses. Toute la cantate est d'une rare diversité, surtout dans les airs : ainsi dans l'air de basse où les deux hautbois et les flûtes se répondent, au commencement et à la fin, tandis que le milieu n'est accompagné que de la basse continue.

C'est encore à Mühlhausen, comme la partition originale l'indique, que Bach a composé la cantate *Aus der Tiefe*. Dans un choral exposé par le soprano, tandis que la basse chante le troisième verset du psaume 130 (*De profundis*) et tandis que le hautbois ne cesse de discourir, tantôt plaintif et tantôt apaisant, se retrouve le même mélange de la piété lyrique et de l'imploration collective que dans l'air avec choral de la cantate *Gott ist mein König*[1]. Le dernier chœur, terminé par une fugue, est, au début, d'une profondeur expressive et d'un mouvement dramatique étonnants. Au milieu de cette sorte d'introduction pathétique à la fugue, quand le texte annonce la grâce du Seigneur, une mélodie tendre du hautbois fleurit tout à coup, plane au-dessus des accords soutenus par les voix, et semble apporter le message de consolation et la promesse de salut.

Il me paraît presque certain que la touchante

1. B.-G., 131.

cantate *Gottes Zeit*[1] (*Actus tragicus*) est aussi de l'époque de Mühlhausen. C'est une cantate funèbre, composée sur des paroles tirées de l'Ecriture. Je croirais volontiers que Bach la fit en l'honneur de son oncle Tobias Lämmerhirt, mort à Erfurt au mois de septembre 1707, dans un âge assez avancé. Comme les précédentes, cette œuvre est sans récitatifs, et le choral y est employé avec la même signification que dans ces cantates. L'orchestre en est tout particulier, formé seulement de deux flûtes, de deux violes de gambe et des instruments qui jouent et réalisent la basse continue. C'est un poème de la mort, un appel fervent adressé à Jésus libérateur, un cantique passionné du pessimisme chrétien où l'âme, lasse de ce monde, souhaite moins le repos que la transfiguration, dans la lumière d'une vie plus haute et plus intense. Le musicien est trop jeune encore pour rêver le bonheur dans la paix du néant. Il ne sépare point l'idée de félicité de l'idée d'activité. Encore que la *sonatina* qui précède la cantate soit, à proprement parler, une « symphonie du sommeil », et que la voix qui implore la venue de Jésus[2] défaille, après les derniers murmures de l'orchestre assoupi, Bach ambitionne un état plus élevé que cette béatitude

1. B.-G., 106.
2. A la fin du deuxième chœur.

endormie. L'air d'alto et l'air de basse traduisent admirablement, d'une part les souhaits, de l'autre les promesses des délices agissantes. L'essor des instruments y est continu. De même, dans le dernier chœur, l'enthousiasme de ne plus exister qu'en Dieu s'épanche en vocalises superbes qui sont comme le commentaire et la conclusion de ces mots, chantés dès les premières pages : « En lui nous avons la vie, le mouvement et l'être. »

Après ces cantates, il convient de citer la cantate *Nach dir, Herr, verlanget mich*[1], écrite sans doute vers 1712. Dans le premier chœur, où le motif de fugue le motif chromatique descendant travaillé d'abord est repris plus loin sous une forme un peu différente, et dans la *Ciacona* finale on reconnaît des applications au style vocal accompagné de l'art instrumental de Buxtehude. Cette cantate a un caractère commun avec celles que nous avons citées jusqu'ici. Les airs n'y ont pas encore, développée dans sa plénitude symétrique, la structure des airs italiens avec *da capo*. Dans ces œuvres anciennes, les textes sont en outre, la plupart du temps, tirés des livres saints, et il est probable que, bien souvent, le compositeur les a lui-même choisis et groupés. L'inspiration lui était déjà venue quand il les jux-

1. B.-G., 150.

taposait, dans l'ordre même de sa pensée, et il avait, pour les traduire, toute indépendance de langage. Les livrets des cantates écrites plus tard lui sont beaucoup plus étrangers de contenu et lui prescrivent, à l'avance, sa tâche musicale. Quelle que soit la souplesse de son imagination et la liberté de son génie, il est obligé d'accepter, sans trop les bouleverser, ces suites de chœurs, de récitatifs et d'airs dont il n'a réglé ni l'alternance, ni la progression. Bien plus, il est contraint d'adapter sa musique à une versification languissante, où pâlissent les images de la Bible, et où les paroles de l'Évangile sont surchargées de fâcheux embellissements, pour les besoins de la mesure, les fantaisies de la rime et le plaisir des mauvais poètes.

Les premières cantates « littéraires » que Bach mit en musique furent tirées des recueils d'Erdmann Neumeister (1671-1756). Cet écrivain était pasteur de l'église luthérienne. En 1704, prédicateur à la cour de Weissenfels, il réunit en un volume les poésies spirituelles qu'il avait mises au jour depuis 1700 et les publia sous le titre de *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*. Dans la préface, il définit la cantate : « Une cantate n'a pas d'autre apparence qu'un fragment d'opéra, formé de récitatifs et d'airs. » Hunold, dès 1706, parle de ces cantates en ces termes : « Je

ne veux pas les vanter, mais recommander de les lire ou de les entendre dans les églises où on les a introduites avec la musique : alors les soupirs ou une purifiante émotion en seront les meilleures louanges [1]. » A vrai dire, Neumeister eut surtout le mérite d'inaugurer un genre. C'est un homme pieux, rempli de bonnes intentions, convaincu, mais d'une verve médiocre. Toujours sincère, il reste un peu froid, ne hausse pas assez le ton pour éviter la vulgarité et atteindre au lyrisme soutenu. Le métier ne le sauve pas du défaut d'inspiration : il ne sait point donner le change par de l'habileté quand son élan d'esprit se ralentit. Des mots pénétrants jaillissent de son âme et il a parfois l'éloquence du cœur, mais le don n'est que passager chez lui, et, malgré sa facilité à écrire en vers, il n'arrive point à cette abondance égale et coulante qui caractérise l'auteur maître de ses idées et de son style.

La cantate de Pâques *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt* [2], composée pour ténor solo et violon solo, avec accompagnement de l'orgue et du basson, est faite sur un texte du premier recueil de Neumeister, paru en 1704. Mais elle est évidemment de beaucoup postérieure à cette date. Spitta suppose qu'elle fut écrite pour la fête de

1. Préface du traité *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen.*

2. B.-G., 160.

Pâques de 1713 ou de 1714, et cette hypothèse est très vraisemblable. J'ajouterai que dans la formation des thèmes, dans la vivacité des mouvements, dans la fougue du dialogue entre le violon et la voix, on reconnaît l'influence des Italiens, dont Bach, à Weimar, pratiquait assidûment les œuvres. On peut remarquer aussi avec quelle justesse de déclamation, avec quelle force de sentiment il y traite le récitatif. Ce n'est certes point du premier coup qu'il se façonna cette parole musicale souple, expressive jusque dans le détail, et cependant si bien ordonnée qu'elle a le nombre et l'eurythmie d'une mélodie sans fin. L'allure aisée, l'exactitude sans sécheresse du récitatif témoignent d'une sûreté de touche que Bach n'avait pas encore à un aussi haut degré lorsqu'il s'essayait à ce style d'opéra religieux. La cantate *Uns ist ein Kind geboren*[1], qui est tirée du troisième recueil de Neumeister n'a point, dans le récitatif, cette ampleur suivie. Mais, d'autre part, la familiarité avec les compositions d'Italie y est très apparente.

La troisième « année » des cantates de Neumeister fournit encore à Bach le texte de la cantate *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*[2]. Comme la précédente, cette œuvre fut

1. B.-G., 142.
2. B.-G., 18.

probablement faite entre 1712 et 1714. Une symphonie de caractère descriptif sert d'introduction. Quatre violes et deux flûtes participent à ce prélude sombre qu'agitent le souffle d'une tempête lointaine. Les récitatifs ont ici grande importance et Bach leur a donné un tour dramatique remarquable. Les invocations du chœur alternent avec la mélopée des solistes. « Ainsi que la pluie et la neige fécondent la terre et font germer le grain, ainsi la parole de Dieu doit fructifier dans les âmes. » Tel est le sujet de l'œuvre. Le musicien l'interprète avec une violence triste. Il pense plutôt à l'orage qui dissipe les semences de la parole divine qu'aux averses bienfaisantes qui fertilisent le sol.

La quatrième « année » des cantates de Neumeister est représentée pour nous, dans l'œuvre de Bach, par quatre cantates. La première débute par un chœur fait sur le choral *Nun komm, der Heiden Heiland*[1]. Bach traita ce chœur d'une manière fort originale. Pour donner plus d'apparat à cette musique où il glorifiait la venue prochaine du Messie, « Sauveur des Gentils », il emprunte à la majesté de l'ouverture française, et mêle, au développement pompeux de cette forme musicale, l'exposé du choral. Dans l'air de ténor se manifeste l'admirable continuité de la

1. B.-G., 59.

mélodie de Bach, qui flotte indéfiniment, sans être alourdie, ni fractionnée par des cadences trop voisines les unes des autres. Après un récitatif de basse où la musique est, à la fois, expressive et descriptive, pour annoncer la présence de Jésus qui est « à la porte, et frappe », le soprano, dans un air plein d'une joie pure qui s'attendrit et s'exalte, chante l'avènement du Sauveur dans l'âme qui se donne tout entière. Tandis que le premier chœur fait penser à la solennité des fêtes royales, cet air, plus encore que l'air de ténor qui précède, est tout pénétré d'une ferveur intime. Le chœur final, au contraire, étale splendidement la gloire d'un choral de Nicolaï.

Philipp Spitta date de 1716 la deuxième cantate tirée de la quatrième année de Neumeister. C'est une cantate pour le dimanche de la Pentecôte (*Wer mich liebt, der wird mein Wort halten*)[1]. Le premier duo est un travail remarquable de polyphonie, mais la partie la plus inspirée de l'œuvre est l'air de basse avec violon qui la termine.

Pendant la même période de son séjour à Weimar, Bach écrivit un certain nombre de cantates sur des paroles de Salomo Franck (1659-1725), secrétaire général du consistoire à Weimar, bibliothécaire, conservateur de la col-

lection de monnaies du prince régnant, enfin membre de la « Société fructifère », fondée en 1617, dans le dessein de perfectionner la langue allemande. C'est un vrai poète, plus individuel que Neumeister, et plus émouvant. Il aime à faire contraster la paix de la vie surnaturelle réservée aux élus avec les souffrances de la terre, qu'il retrace avec une sympathie mélancolique. Par le côté sombre de son âme, il fraternise avec Bach qui éprouve profondément les douleurs humaines, et son inspiration revit tout naturellement dans le cœur du musicien. Les premières cantates de Franck sont encore ordonnées à la manière ancienne : on n'y trouve que des airs à plusieurs strophes, et des versets de l'Écriture, que l'on composait en forme d'arioso. Ce n'est qu'après 1711 qu'il suit l'exemple de Neumeister, emploie décidément le style récitatif et dispose ses airs de façon à exiger la reprise, selon la coupe de l'air italien.

En 1714, Bach donna la première cantate sur un texte de Franck qui nous soit conservée. Cette cantate, une des plus connues du public [1], débute par ces paroles qui lui servent de titre, *Ich hatte viel Bekümmerniss* [2] (j'avais une grande

1. Elle a été jouée plusieurs fois à Paris, au concert Colonne et à la *Schola Cantorum*.

2. B.-G., 21.

affliction). Elle se rapporte au troisième dimanche après la Trinité (17 juin 1714). Par quelques rencontres, le texte s'accorde avec l'épître de ce dimanche de l'année liturgique. A la vérité, cette poésie ne se trouve point dans les œuvres imprimées de Franck, mais le style, les images, la mesure des vers, déclarent que Franck en est l'auteur. La substance même du sujet est formée de ses pensées les plus familières. L'œuvre s'épanouit en effet bien au delà du cadre que l'occurrence ecclésiastique lui a donné. Ce n'est pas une « fête du temps » qu'elle célèbre. En ces alternatives de trouble et d'espoir, d'angoisse et d'apaisement, de détresse et de joie, c'est la vie quotidienne du chrétien qu'elle exprime. Franck l'a comprise ainsi, sans doute, et Bach a voulu affirmer qu'il l'entendait en ce sens quand il l'a destinée à « tous les temps » (*per ogni tempo*). La richesse du développement et la profondeur de l'émotion rendent cette cantate digne d'être comptée au nombre des plus admirables. Mais un trait particulier la distingue des chefs-d'œuvre qui viendront par la suite : une espèce de sensibilité lyrique y surabonde. La jeunesse du musicien se complaît à la faire fleurir. Il n'étale pas ici cette technique dont les seuls musiciens devinent les symboles ardus, mais il tente de parler cette

langue enchantée du sentiment qui s'adresse à tous les hommes. Son apprentissage est fini. Rien qu'il n'ait éprouvé déjà. Mais nous le rencontrons, maintenant, à cette heure merveilleuse où, ayant entendu vibrer chacune des cordes de son âme, il ne s'est pas encore lassé d'en réveiller l'écho. Il a connu, certes, l'âpreté de la douleur, mais son cœur ne s'est pas encore fermé pour ensevelir une trop cruelle souffrance. Il n'a pas atteint le temps où l'on redoute de mêler à son œuvre les mêmes sanglots dont on verse les larmes, et la joie n'est pas devenue pour lui comme un devoir de conscience.

Aussi ne craint-il pas de se livrer avec une sincérité parfaite, et presque outrée. Il se montre tantôt en proie à la terreur chrétienne, accablé de la tristesse du siècle, tantôt régénéré par le regard de Dieu et comme illuminé. Il se pénètre tellement des émotions qu'il veut traduire que ses plaintes et ses éclats d'allégresse ont quelque chose de gigantesque.

Dans la symphonie de l'introduction, le hautbois se lamente en longs gémissements redits par les violons et interrompus par des cadences sur des harmonies déchirantes. Le début du premier chœur est éploré, rempli de dissonances entrechoquées, pour traduire ces mots : « J'étais dans une grande affliction. » Mais la seconde

partie s'anime et s'éclaircit, quand survient cette idée : « Les consolations rafraîchissent mon âme. » L'air de soprano qui suit, entrecoupé, haletant, est accompagné d'une larmoyante mélodie du hautbois, qui erre, comme l'ombre désolée de la voix, après lui avoir tracé, dans la ritournelle, sa route douloureuse. « Les soupirs, les larmes, la détresse, l'anxieux désir, la crainte et la mort rongent mon cœur oppressé. »

Après cet air, le ténor chante, dans un récitatif soutenu par le quatuor, son inquiétude et l'abandon où Dieu l'a laissé. Un air, où l'orchestre peint l'agitation des flots après avoir représenté le murmure des ruisseaux des « larmes amères », s'enchaîne avec ce récit. Quand les solistes ont épuisé les ressources de leur éloquence dolente, les quatre voix, unies, soupirent encore : « Pourquoi t'affliger, ô mon âme ? » Mais que cette douleur incertaine est accablante ! Le chœur s'interroge, timide, alarmé comme s'il portait en lui-même sa propre menace, et sa confusion s'accroît : l'orchestre précipite le mouvement, des motifs tumultueux et saccadés bouleversent le chant de ces paroles : « Et pourquoi n'as-tu plus de repos ? » Cette réponse consolante : « Espère en Dieu », met fin aux mouvements d'effroi du chœur, une modulation de hautbois survient, suave comme une promesse de grâce,

et une fugue, composée sur des paroles confiantes et apaisées, couronne cette partie de la cantate. Depuis la *sinfonia* qui sert de prélude, jusqu'à cette péroraison. Bach a eu l'habileté de nous faire passer par tous les degrés du pathétique. Arrivé à ce point de son œuvre, c'est par le lyrisme qu'il agit. Les voix commencent la fugue et bientôt les instruments la reprennent; ils multiplient l'effort des voix, et en prolongent l'élan, dans un court interlude après lequel le chœur, de la basse au soprano, renoue successivement son chant au chant de l'orchestre pour terminer, par un ensemble d'une superbe envolée, cette action de grâces au Seigneur, qui est « mon secours et mon Dieu ».

La seconde partie s'ouvre par un dialogue. L'âme chrétienne et Jésus en sont les personnages. L'âme demande : « O Jésus, ma paix, ma lumière, où es-tu ? » Pendant le récit de ces mots, les accords du quatuor se sont lentement déployés, accompagnant une gamme ascendante exposée par les violons. Ils s'arrêtent sur la dominante, et une tenue prolongée des sons élevés rayonne autour de la réponse de Jésus : « Vois, chère âme, je suis près de toi. » Mais cette lumière s'éteint subitement, dès que la parole du consolateur se tait, et c'est sur des harmonies graves que la voix du chrétien pour-

suit : « Autour de moi ne sont que ténèbres. » — « Je suis ton ami fidèle qui veille sur toi au milieu de la nuit, dit alors Jésus. » A partir de ce moment, la musique se ranime et s'éclaire. L'œuvre entière va se transformer. Après le poème de l'âme délaissée, Bach chantera le cantique de l'âme élue, et pour ainsi dire son épithalame, car les dialogues du livret sont de vrais dialogues de fiançailles. Un duo marque cette révolution du sujet. J'oserai dire qu'il l'exagère. Sur le visage sévère que le musicien nous a montré jusqu'ici, ces sourires sont, subitement, trop aimables pour ne pas être forcés. Cette grâce doucereuse, cette tendresse inattendue offensent presque, après tant d'âpreté. Les nobles images de tristesse que Bach vient de modeler se dressent encore devant vous quand ces gentillesses envahissent la scène, tragique jusque-là. Sa farouche piété en est toute travestie. Mais ce n'est plus lui qui vous parle. Pour ce colloque emprunté par le poète, diraiton, aux plus médiocres entretiens de l'opéra de Hambourg, Bach ne trouve que des tons amollis. Ici, le librettiste se souvient certainement de quelque passage des pièces en vogue, et le musicien l'a suivi. « Tu me hais ! — Je t'aime ! — Oui, certes ! — Non point ! » etc. — Telles sont les paroles de cette prétentieuse conversation

galante, bigarrée de mysticisme. Tout alanguie qu'elle soit, la musique en est encore de beaucoup supérieure au texte. Et bientôt, comme pour se faire pardonner d'avoir trop fidèlement obéi à son poète, le compositeur se retrempe et redevient lui-même, dans l'allègre austérité d'un choral aimé du peuple, et traité en contrepoint, avec l'art des vieux maîtres. Enfin, unique dans la déploration, il témoigne à la fin de la cantate que, s'il ne sait exprimer que des sentiments vrais, il les exprime tous, du moins, avec un égal génie. L'œuvre s'achève, en effet, par une fugue magnifique, où retentissent les trompettes, en motifs éblouissants. Bach y exalte le triomphe du Dieu fort, ainsi que le texte emprunté à l'Apocalypse le lui prescrit. Mais il semble qu'en même temps il y célèbre la transfiguration de l'âme, purifiée par la douleur et glorieuse parce qu'elle a souffert.

Une cantate pour le dimanche des Rameaux (1714 ou 1715) est apparemment composée aussi sur un texte de Franck. La joie de l'accueil y domine : « Roi du ciel, sois bienvenu » (*Himmelskönig, sei willkommen* [1]). Après une introduction d'une solennité attendrie, le chœur invite Jésus à visiter l'âme de ses fidèles, de même qu'il a visité Sion. Comme les deux autres chœurs que

1. B.-G., 182.

cette œuvre contient, celui-ci est d'un contrepoint ingénieux et riche d'images. Dans toutes ces pièces, les voix et l'orchestre tressent de gracieuses guirlandes : c'est une véritable musique de Pâques fleuries.

Le sujet de neuf autres cantates est pris dans le recueil de Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer* (1715). Elles furent sans doute composées dans l'année même où parut cette collection. Il convient de les examiner d'après l'ordre des dimanches auxquels elles sont destinées. La première de ce groupe est une cantate pour le jour de Pâques (21 avril 1715). *Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*[1]. Elle a été remaniée, et nous n'en possédons que la dernière version. Une *sonata* d'une orchestration éclatante en forme l'introduction. La résurrection du Christ est acclamée ensuite, en un chœur puissant. Mais les parties les plus intéressantes de l'œuvre sont celles où le musicien chante la nouvelle vie à laquelle l'homme doit renaître, et le réveil de l'âme, délivrée par la mort.

La cantate *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*[2], fut vraisemblablement écrite pour le quatrième dimanche après la Trinité de la même année (14 juillet 1715). Il faut en citer l'air d'alto, dont

1. B.-G., 31.
2. B.-G., 185.

l'accompagnement est conduit avec une merveilleuse aisance de polyphonie. Dans l'air de basse, Spitta remarque l'emploi des procédés d'exposition usités dans les concertos italiens.

Pour le sixième dimanche après la Trinité, Franck s'inspira de l'évangile du jour qui raconte la résurrection du fils de la veuve de Naïm. La douceur de mourir, l'allègement de l'âme, détachée des liens qui l'enserrent ici-bas, tout ce qu'il y a d'impondérable, et tout ce qu'il y a de délicieux dans les images que l'esprit se fait d'une survivance, affranchie du corps, Bach l'a traduit dans une musique où les symboles sensibles ne servent qu'à suggérer le rêve de ce qui dépasse les sens. Le poète essaie de nous représenter par des figures matérielles le charme prodigieux de la mort, et il en compare la volupté à ce plaisir que Samson éprouva en goûtant « le miel de la gueule du lion ». Ainsi le musicien tente de nous révéler, par des impressions, les jouissances d'une vie spiritualisée. L'orchestre est aérien. Dans l'air du début dont les premières paroles désignent, suivant l'usage, le titre de la cantate (*Komm, du süsse Todesstunde*[1]), deux flûtes « à bec » ondulent au-dessus du chant de l'alto. Plus loin, dans un récitatif d'une admirable ampleur de déclamation et d'une parfaite jus-

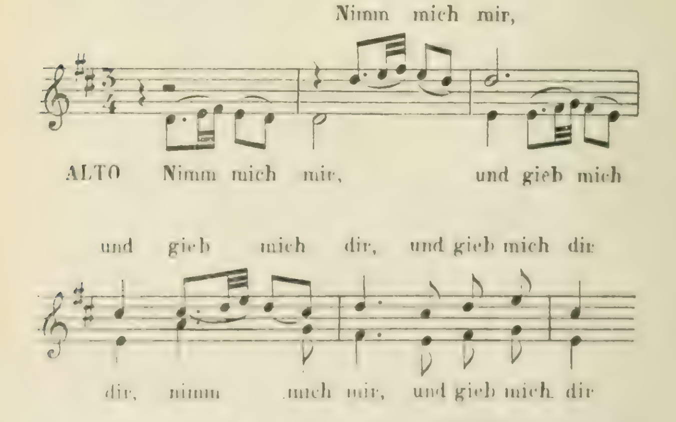
1. B.-G., 161.

tesse de sentiment, les flûtes paraissent de nouveau, argentines et murmurantes, et leurs notes répétées forment comme un brouillard de sons perlés et lointains, qui s'étend au-dessus du lourd tintement des basses de l'orchestre. Ces menues résonnances flottent, ainsi qu'un nuage d'harmoniques autour d'un clocher, tandis que les instruments à cordes balancent gravement les notes sourdes du glas. Au milieu de leur bourdonnement, l'alto invoque avec passion ces voix de la « dernière heure ».

La cantate pour le 23e dimanche après la Trinité (1715) témoigne de cette faculté que possède Bach d'idéaliser les textes les plus secs et, en apparence, les moins favorables pour la musique. Le sujet se rapporte à l'évangile du jour, où saint Mathieu nous dit l'opinion de Jésus sur le tribut que l'on doit à César : *Nur Jedem das Seine*[1], « à chacun ce qui lui appartient ». Dans l'air de ténor, Bach répète le motif joint à ces paroles, l'impose comme une affirmation obstinée, dans l'orchestre et dans le chant. Deux violoncelles accompagnent l'air de basse où le poète a mis plus de sentiment, tout en abusant d'images fâcheuses : « O Jésus, que mon cœur soit la

1. B.-G., 163. Pour le vingtième dimanche, Bach avait composé, sur un texte emprunté au même recueil, la cantate *Ach ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit gehe* (B.-G., 162).

monnaie que je te paie en tribut. » La sonorité en est à la fois profonde et chaleureuse, avec de soudains éclats. Un récitatif à deux voix, qui se termine par un arioso, précède un duo de soprano et d'alto. Ce duo commence par un motif exposé successivement par les chanteurs. Mais, dès la cinquième mesure, ils se réunissent. Leur accord a une signification symbolique remarquable. Franck a écrit : « Enlève-moi à moi-même et donne-moi à toi. » L'union des voix sur les derniers mots, leur fusion, pour ainsi dire, dans la tendresse des sixtes qui les assemblent, expriment admirablement cet abandon de la personnalité et ce désir de s'identifier avec l'objet aimé qui sont les caractères essentiels de l'amour.



Les violons et les altos ajoutent à ce duo la

mélodie d'un choral, qu'ils jouent à l'unisson. Par leur chant sans paroles, ils ne troublent point le discours des chanteurs, mais ils le fortifient, car ils prêchent, presque aussi distinctement que des voix, l'alliance de l'âme avec Dieu. En les entendant, les contemporains de Bach ne manquaient point de se souvenir des mots associés à ce thème de cantique : « Je ne laisse point mon Jésus. Il s'est donné pour moi : mon devoir est de vivre constamment en lui[1]... »

La cantate pour le quatrième dimanche de l'Avent (22 décembre 1715) annonce la venue prochaine du Messie. *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn*[2], « préparez les chemins », dit le soprano dans un air auquel le hautbois prélude par une cantilène claire, d'un rythme souple et balancé. Il y a comme une promesse de joie pure et de quiétude en ces motifs consonnants qui, dans le chant du soprano et dans l'accompagnement d'orchestre, se prolongent en gammes fluides, qui semblent se dérouler sur une surface aplanie. Dans l'air de basse de la cantate pour le dimanche après Noël (29 décembre 1715), *Tritt auf die Glaubensbahn*[3], se répandent les

1. *Meinen Jesum lass ich nicht.* C'étaient les paroles de prédilection de Johann Georg Ier, électeur de Saxe. Les six strophes du cantique de Christian Keimann (1607-1652) les répètent ingénieusement.

2. B.-G., 132.

3. B.-G., 152.

mêmes vocalises, en allusion à ces mots qui parlent d'une voie unie tracée sans détours : « Marche sur le chemin de la foi ». Mais il faut signaler surtout, dans cette œuvre, l'air de soprano, accompagné de la flûte et de la *viola d'amore*[1].

Deux récitatifs d'une intense vérité d'expression, et un air de soprano d'un admirable mouvement se rencontrent dans la cantate pour le deuxième dimanche après l'Épiphanie (19 janvier 1716), *Mein Gott, wie lang' ach lange!*[2]. Enfin la cantate pour le troisième dimanche de carême (15 mars 1716) *Alles, was von Gott geboren*, ne nous a été conservée que mêlée à la cantate *Ein' feste Burg ist unser Gott*[3], dans laquelle elle a passé tout entière.

De la deuxième année des cantates de Franck (1717), nous avons deux cantates composées par Bach. Elles appartiennent au deuxième et au quatrième dimanche de l'Avent (6 et 20 décembre 1716). Le compositeur les a remaniées à Leipzig. Il y a joint des récitatifs : Franck n'en avait écrit aucun dans ce recueil de cantates. L'une de ces compositions, *Wachet, betet*[4], a pour sujet l'attente du jugement dernier. Après une

1. Cet instrument était tendu de quatre cordes de métal et d'une corde ordinaire.

2. B.-G., 155.

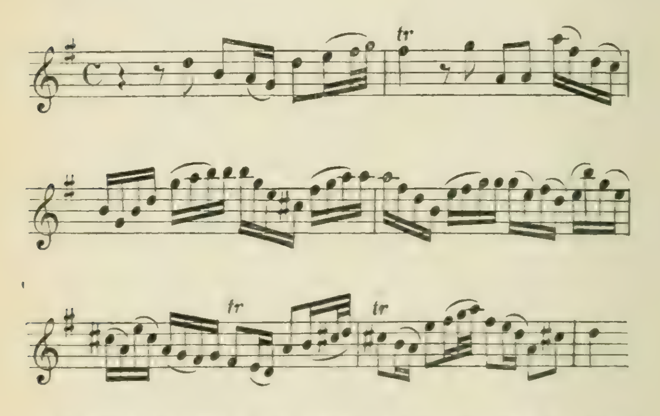
3. B.-G., 80.

4. B.-G., 70.

introduction où la trompette sonne déjà les fanfares menaçantes du dernier jour, les voix exposent les deux idées principales du premier chœur : « Veillez, priez ». Tandis que les motifs ont une énergie impétueuse pour traduire la prescription d'abord énoncée, « veillez », les harmonies s'étalent quand le musicien répète les conseils de prière, et ce contraste persiste pendant tout le chœur de début. L'air d'alto, accompagné du violoncelle « obligé » nous avertit, par son anxiété, que le jour est proche. « Il arrivera que nous verrons Jésus au plus haut des cieux, siégeant sur les nuées. Il en sera ainsi, malgré les railleries des méchants. Le ciel et la terre passeront, la parole de Christ se maintiendra. » Tel est le sens de l'air suivant, ferme de ton, riche d'images, ingénieux dans le détail, et constamment grandiose. Tandis que le chant du soprano reste hautain, aboutit par des séries de progressions à des cadences rigides, et marque longuement les notes qui annoncent l'éternel empire du verbe sacré, le quatuor à cordes évoque, par des traits fugaces, par des motifs dont le son décroît et s'évanouit presque[1], la périssable malice des impies. A la ruine des blasphémateurs, annoncée dans cet air, est opposé, dans un air de ténor, le triomphe

1. Bach indique successivement les nuances *piano* et *pianissimo*.

des croyants. Le hautbois, avec les violons, prélude à cet air par une introduction où paraît le thème principal, suivi d'une vocalise dont les périodes épanouies et les redites égales semblent parler d'un bonheur contemplatif qui n'aura point de fin :



La voix répète les premières notes de cette introduction, sur ces mots : « Levez haut votre tête. » Pendant que l'orchestre développe ses motifs calmes et lumineux, le ténor continue, sur des tons prolongés : « Ames fidèles, soyez consolées. » Le début de l'air de basse est pénétré de cette paix dont l'air précédent rayonne déjà. Mais les instruments ne sauraient rien ajouter ici à la sérénité des motifs que le chanteur unit aux paroles. Il possède en lui-même, par avance, la joie « des demeures » que le dernier jour,

« le jour bienheureux et vivifiant », lui ouvrira. Rien ne saurait représenter sa vision intérieure : l'ardeur concentrée de son langage peut seule en laisser deviner la beauté. Au contraire, dans la seconde partie de l'air, les instruments interviennent. Le tumulte des violons, qui redoublent à l'octave les grondements de la basse continue, et l'éclair strident de la trompette y sont associés aux violences du chant comme pour susciter, par avance, les rumeurs de la dernière tempête. Mais cet orage s'apaise dans une nouvelle strophe de musique ample, qui s'exalte sans cesser d'être grave : « Jésus me conduit vers le repos, vers la plénitude des joies. »

La cantate se termine par le cinquième verset du choral *Meinen Jesum lass'ich nicht.* « Ce n'est point vers le monde, ni vers le ciel que mon âme soupire : c'est Jésus que je désire, Jésus et sa lumière... » Il semble que Bach se soit inspiré de ces derniers mots. Les accords élevés des violons environnent la mélodie du cantique comme d'une auréole.

L'époque de Cöthen fut la moins fertile en compositions religieuses, le culte réformé que professait le prince n'admettant point les cantates d'église. Spitta ne signale que deux cantates pour cette période, *Wer sich selbst erhöhet, der soll er-*

niedriget werden[1] et *Das ist je gewisslich wahr*[2]. La première de ces œuvres fut sans doute exécutée pendant le séjour que Bach fit à Hambourg à l'automne de 1720. Le texte est tiré du recueil de cantates de J.-F. Helbig, secrétaire du gouvernement ducal à Eisenach. Le premier chœur est une sorte de fugue à laquelle l'orchestre donne un accompagnement indépendant et homophone. Par un procédé bien souvent employé, l'élévation et l'abaissement des motifs, Bach y décrit les paroles du texte : « Celui qui s'élève sera abaissé et celui qui s'abaisse sera élevé. » A ce chœur admirablement développé succèdent deux airs dont le premier, accompagné du violon (ou de l'orgue obligé) vaut surtout par la technique, tandis que le second l'emporte à la fois par l'écriture et par le sentiment.

*
* *

Quand il sollicita la place de cantor à Saint-Thomas de Leipzig, Bach dut, en manière d'épreuve, présenter une cantate. Cette composition fut exécutée le 7 février 1723 (dimanche *Esto mihi*). Le musicien s'efforça de séduire ses auditeurs et ses juges, en se rendant acces-

1. B.-G., 47.
2. B.-G., 141.

sible à eux. Il eût été dangereux de les effaroucher par un art trop sévère. Leur goût s'était formé à l'opéra, et même à l'église, ils avaient été habitués par Kuhnau à une musique sérieuse certes, mais de contexture assez simple, sans étalage de technique. Aussi Bach usa-t-il avec modération de ses richesses qui l'eussent condamné. Le premier chœur est fugué, mais sans recherche de contrepoint. Un récitatif et une sorte d'*arioso* le précèdent. Comme l'historien des oratorios, le ténor rapporte les paroles de l'Écriture. « Jésus prit les douze avec lui[1], et dit: La basse, qui représente Jésus, poursuit : « Voyez, nous montons vers Jérusalem, et tout ce qui a été écrit touchant le fils de l'homme sera accompli. » Ce début est d'une grande noblesse : il ne pouvait en être autrement, puisque c'est le Christ lui-même dont le musicien devait reproduire le langage. Mais la musique ajoute ici un commentaire pathétique à cette déclamation qu'il aurait suffi de rendre solennelle, et elle complète les mots dont le sens, pris en lui-même, est presque indifférent. Tandis que le texte ne semble annoncer que le voyage du Christ vers la ville, la musique prophétise les douleurs qui l'y accableront. Le chant garde, il est vrai, une

1. *Jesus nahm zu sich die Zwölfe.* C'est le titre de la cantate (B.-G., 22).

majesté dédaigneuse de toute plainte, mais l'accompagnement gémit, le hautbois se lamente, et les gammes par lesquelles Bach décrit la marche des apôtres vers la ville cheminent parmi des harmonies amères.

Dans l'air d'alto et dans l'air de ténor se manifeste encore le parti pris de clarté que l'on observe dans le chœur. La cantate entière se distingue ainsi par une recherche de facilité. On s'en aperçoit au caractère même des images musicales. Il est évident que le musicien redoute de n'être pas compris, et il exagère un peu, insiste même sur les allusions les plus communes, de peur qu'elles n'aient pas d'effet.

Spitta suppose que Bach avait eu d'abord le dessein de présenter aux arbitres du concours de Leipzig la cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn*[1]. Cette œuvre comprend un duo ou l'alto et le soprano, accompagnés de deux hautbois, redisent les supplications que l'aveugle de l'Évangile adressait à Jésus, « vrai Dieu et fils de David ». Dans le récitatif qui suit, le choral joué par le premier violon et les hautbois joint l'implorante litanie de la communauté chrétienne à la plainte du ténor, et cette prière soutenue contient déjà une promesse de salut. Un chœur

1. B.-G., 23. Spitta présume que cette cantate fut exécutée l'année suivante (1724).

d'écriture claire et d'harmonie pleine dit l'espoir de tous en Jésus. Mais, comme pour rappeler que la grâce ne sauve les âmes que par l'intervention du Messie, victime expiatoire, le dernier choral chante le sacrifice de l'agneau de Dieu, « chargé des péchés du monde ». Les voix ne font que l'invoquer, répétant le cantique dont la mélodie s'était mêlée au récitatif du ténor. Mais l'orchestre larmoie sur son supplice. Les hautbois et les violons dialoguent comme deux groupes de pleureurs, tandis que trois trombones, graves et somptueux, soutiennent le chœur dont le soprano est accompagné du cornet.

Bach a lui-même indiqué la date de la cantate *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*[1] qui est faite pour le deuxième dimanche après la Trinité. Ce fut une des premières œuvres qu'il fit exécuter après avoir ohtenu la place de cantor à la Thomaskirche. Il indique en effet qu'elle fut chantée en 1723. Dans le premier chœur, les solistes exposent une fugue, continuée par toutes les voix auxquelles, vers la fin, la trompette ajoute une cinquième partie, procédé de crescendo qui peut servir de modèle pour l'exécution de certaines fugues d'orgue. Spitta présume que l'expressive cantate *Die Elenden sollen essen*[2], écrite

1. B.-G., 76.
2. B.-B.-G., 75.

pour le premier dimanche après la Trinité, est de la même année.

Parmi les cantates qui, selon Spitta, furent données en cette première année de Leipzig, l'une est encore empruntée aux recueils de Neumeister (*Ein ungefärbt Gemüthe*[1]). Deux autres proviennent des recueils de Franck (*Ærgre dich, o Seele, nicht*[2] et *Ihr die ihr euch von Christo nennet*[3]). Les récitatifs de la première de ces cantates sont d'une grande beauté expressive. Les paroles en ont été ajoutées au texte primitif, Franck ayant laissé de côté tout récitatif dans cette partie de ses œuvres. Bach les déclame avec une justesse d'accent qui pénètre, il les renforce d'harmonies signifiantes, et il y met une sorte de lyrisme progressif qui, d'abord contenu, se révèle par des exclamations et domine enfin dans des phrases de chant où il s'épanouit en musique organisée. Chacun de ces récits aboutit ainsi à un arioso qui en est la conclusion et, pour ainsi dire, le résumé poétique. C'est encore en cette première année que, sans doute, Bach donna de nouveau la cantate *Wachet, betet*[4] à laquelle il ajouta des récitatifs et un choral.

1. B.-G., 24.
2. B.-G., 186. Cette cantate est datée par Bach lui-même de 1723.
3. B.-G., 164.
4. B.-G., 70.

Deux cantates encore furent écrites pendant cette période où Bach inaugura sa charge de cantor. Le lundi 30 août 1723 on célébra par un service solennel l'élection du nouveau conseil de Leipzig. L'œuvre composée à cette occasion a le tour pompeux qui sied à une musique d'apparat. Les trompettes et les timbales enrichissent l'orchestre où figurent le quatuor à cordes, deux flûtes, trois hautbois et l'orgue. Le premier chœur est en forme d'ouverture française : les instruments seuls en jouent l'introduction, au rythme majestueux, ainsi qu'il est de règle. Les voix ne commencent qu'à l'allegro. Elles chantent : « Jérusalem, loue le Seigneur » (*Preise, Jerusalem, den Herrn*[1]). Le 2 novembre, il dirigea la cantate *Höchst erwünschtes Freudenfest*[2] dans l'église de Störmthal, près de Leipzig, pour fêter l'achèvement de l'orgue qu'on venait d'y construire. Cette composition débute aussi par une sorte d'ouverture française à laquelle les voix et l'orchestre prennent part. Les différents airs sont écrits, ainsi que Spitta le remarque, sur des rythmes de gavotte, de gigue et de menuet, et cette cantate, précédée d'une ouverture, forme ainsi une suite pour chant et orchestre.

Si l'on poursuit, avec Spitta, l'énumération

1. B.-G., 119.
2. B.-G., XXIX[e] année.

des cantates qui se succédèrent probablement cette année, selon l'ordre des solennités liturgiques, on rencontre, pour les fêtes de Noël de 1723, un groupe de cantates dont les deux premières ont beaucoup d'éclat. L'une célèbre la venue du Messie par des chœurs brillants et somptueux (*Christen, ätzet diesen Tag*[1]), l'autre glorifie le fils de Dieu « vainqueur du démon », destructeur du « serpent infernal », et la musique en est forte, et, en certains passages, grondante (*Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*[2]). Une troisième cantate est plus recueillie dans l'action de grâces. Le chœur énonce, dans une calme fugue, les paroles de gratitude : « Voyez, le Père nous a témoigné un tel amour que nous nous appelons ses enfants » (*Sehet, welch'eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*[3]). Aux louanges de la bénédiction divine se mêlent des imprécations adressées au monde, dont les richesses ne durent point. Des gammes de la basse continue représentent, dans un récitatif d'alto, cette instabilité des biens de la terre. Dans l'air de soprano, les violons décrivent, par des traits flottants, par des motifs formés de volutes qui alternent avec d'amples tourbillons, les nuages mouvants de la fumée,

1. B.-G., 63.
2. B.-G., 40.
3. B.-G. 64.

auxquels le texte compare les bonheurs d'ici-bas.

Nous ne pouvons que signaler les cantates qui, d'après Spitta, furent destinées aux fêtes de l'année 1724. Pour le jour de l'an, il se peut que Bach ait composé la cantate *Singet dem Herrn ein neues Lied*[1]. A l'Épiphanie, on entendit sans doute la cantate *Sie werden aus Saba alle kommen*[2], pour la Purification, la cantate *Erfreute Zeit im neuen Bunde*[3]. La fête de Pâques fut vraisemblablement célébrée par la cantate *Christ lag in Todesbanden*[4], composition sévère et profonde, à laquelle un des plus anciens cantiques allemands sert de base. Un prélude que le souvenir de la Passion toute proche assombrit prépare au chant du choral. Des fragments de cette mélodie paraissent déjà dans l'exorde joué par les instruments à cordes. Deux parties d'alto en font la sonorité plus grave. Les motifs sont entrecoupés : le thème du choral ne s'élève qu'avec peine, les premières notes sont redites, elles pèsent, la suite en est arrêtée. Il semble que la mélodie soit prisonnière des mêmes liens qui ont retenu le Christ enchaîné par la mort. Les sept

1. B.-G., 190.
2. B.-G., 65.
3. B.-G., 83.
4. B.-G., 4.

versets du choral succèdent à cette introduction. Le premier et le dernier sont chantés par le chœur entier, soutenu, à la manière ancienne, des trombones et du cornet, et accompagné du quatuor. Dans la quatrième strophe, les quatre voix sont aussi unies. La seconde et la sixième sont chantées à deux voix, la troisième et la cinquième à une voix. Il y a ainsi une remarquable symétrie dans la disposition de cette œuvre, où Bach introduit, cependant, une grande variété. Bien que les matériaux en soient préparés à l'avance, puisque, dans chaque verset, le thème du choral domine, la composition n'est point monotone. Non seulement le motif principal est habilement transformé à chaque reprise, mais les instruments ajoutent encore à la diversité de ces répétitions déguisées, en donnant un commentaire à la poésie. Par exemple, quand la basse chante « le véritable agneau de la Pâque... immolé pour nous sur la Croix », le thème chromatique descendant, ce thème si commun de la douleur, paraît dans l'accompagnement. Quand le soprano et le ténor font allusion à la « grande fête » que le Seigneur nous a préparée, la basse continue se meut avec une cadence majestueuse. Et, dans le chant même, se reflètent, par des traits ou des harmonies allégoriques, les sentiments évoqués par le texte. Le choral qui ne traduisait

que d'une manière très générale la piété de l'assemblée chrétienne se nuance ainsi de toutes les émotions de la piété personnelle. Très uniforme de plan, maintenue dans la même tonalité, asservie au cantique sans cesse redit et si reconnaissable, quelle qu'en soit l'ornementation, la cantate est vivifiée par cette espèce de flamme intérieure qui luit dans l'âme de chaque fidèle dont la religion n'est pas seulement formaliste, mais vivante.

Pour le jour de la Pentecôte, Spitta désigne la cantate *Erschallet, ihr Lieder*[1], pour le mardi de la Pentecôte, la cantate *Erwünschtes Freudenlicht*[2], pour le dimanche de la Trinité, la cantate *O heil'ges Geist-und Wasserbad*[3], dont le texte est de Franck. Enfin l'on peut considérer comme faisant partie des cantates de 1724 les œuvres suivantes : *Schau lieber Gott* (dimanche après la Circoncision[4]) ; *Mein liebster Jesu ist verloren* (premier dimanche après l'Épiphanie[5]) ; *Jesus schläft, was soll ich hoffen* (quatrième dimanche après l'Épiphanie[6]), *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (dimanche *Jubilate*)[7]. Certaines parties de

1. B.-G., 172.
2. B.-G., 184.
3. B.-G., 165.
4. B.-G., 153.
5. B.-G., 154. Pour cette œuvre, la date est certaine : Bach l'a indiquée lui-même.
6. B.-G., 81.
7. B.-G., 12.

cette dernière cantate rappellent des compositions plus anciennes. L'introduction, où le hautbois prélude avec tant de tristesse aux gémissements des voix, ressemble, de forme et d'intention, à l'introduction de la cantate *Ich hatte viel Bekümmerniss*. Le premier chœur interprète avec une singulière puissance les paroles douloureuses : « Les larmes, les plaintes, les soucis, les doutes, l'angoisse et la détresse sont le pain du chrétien. » La basse redit obstinément pendant la première partie de ce chœur le motif chromatique descendant qui prêche la désolation dans tant d'œuvres du XVIIe siècle. Ces répétitions de la basse sont des traits caractéristiques de la forme du *passacaglio*. La mesure $\left(\frac{3}{2}\right)$ satisfait d'ailleurs, ici, au rythme de cette danse grave. Un choral est mêlé à l'air de ténor. Tandis que le chanteur conseille au chrétien de rester fidèle, malgré les épreuves, et lui promet, après la tempête, la prospérité, la basse continue fait entendre des motifs qui décrivent la course du vent, et la trompette joue la mélodie du cantique *Jesu meine Freude*, dont une strophe proclame la confiance en Jésus qui veille près des siens et les protège contre tous les orages.

La cantate *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei* fut faite, si l'on en croit

Spitta, pour le deuxième dimanche après la Trinité, en 1724, et la cantate *Lobe den Herrn*, *meine Seele* fut écrite pour le douzième dimanche après la Trinité de la même année. Le premier chœur de cette cantate se déploie en une double fugue très ample et extrêmement brillante.

Les ingénieuses conjectures à l'aide desquelles Spitta établit la chronologie des cantates proviennent et de l'étude des œuvres et de l'examen des manuscrits. Il y a toute une série de compositions de Bach écrites sur du papier dont la pâte est marquée des initiales *I. M. K.* Spitta est arrivé à déterminer que la dernière œuvre pour laquelle Bach se servit de ce papier est la *Trauer-Ode* composée en 1727 en l'honneur de la reine Christiane-Eberhardine, électrice de Saxe. Trente-huit cantates sont copiées sur ce papier. Plusieurs de celles que nous avons déjà énumérées sont comprises dans ce groupe. Quelques-unes, parmi les œuvres dont nous n'avons encore rien dit, peuvent être datées avec une certaine exactitude. Ainsi la cantate *Es erhub sich ein Streit*[1] est sans doute de 1725, et la cantate *Ich lasse dich nicht*[2] fut faite pour le service funèbre célébré dans l'église de Pomssen, le 6 février 1727, en l'honneur de Joh. Christoph von Ponic-

1. B.-G., 19.
2. B.-G., 157.

kau. Pour les autres, on ne saurait en indiquer l'année que d'une manière assez vague : il faut se contenter de savoir qu'elles furent écrites entre 1723 et 1727.

Nous citerons d'abord une cantate pour le troisième dimanche après l'Épiphanie, *Herr, wie du willt so schik's mit mir*[1]. Le premier chœur est d'une forme particulière. Les quatre voix chantent le choral dont la cantate a pris le nom, mais les phrases en sont séparées par des récitatifs accompagnés de l'orchestre. Le cor répète avec acharnement un motif saccadé et rigide qui s'impose et représente, par sa rudesse monotone et par ses apparitions imprévues, la tyrannie inflexible et saisissante du destin. Pour répondre à cette sollicitation violente, qui a longtemps retenti, les voix la redisent, vers la fin, en deux grandes exclamations espacées : « Dieu, comme tu veux ! » Une troisième fois encore, le chœur reprend le thème auquel il s'est enfin asservi. Il le chante sur un ton plus élevé, plus résolument. Mais dans ce suprême serment d'obéissance au sort inconnu, se révèle toute l'angoisse de l'homme que l'attente de l'avenir terrifie. Les voix s'arrêtent sur un accord dissonnant, elles ne concluent point. Le chrétien s'est abandonné à la main de Dieu. Mais sa docilité ne l'a pas guéri de la crainte.

1. B.-G., 73.

Par cette terminaison incertaine, dont la cadence de l'orchestre n'efface point le souvenir, Bach prépare, avec un remarquable instinct de la psychologie, à l'air où le ténor supplie le Seigneur de mettre en lui cet « esprit de joie » qui réconfortera son âme découragée et privée d'espoir. Une telle sérénité n'appartient qu'au fidèle détaché de la vie. Dans un air de basse, unique de forme, car il n'est dicté que par le sentiment, Bach nous enseigne le secret de la paix chrétienne, que la peur de mourir ne trouble point. Mais ce n'est pas le mépris de la mort qu'il nous prêche. Au contraire, il s'exalte à la pensée d'être appelé par Dieu. Il déclame avec amour le poème de l'anéantissement, rythmé par le glas de l'orchestre, et entrecoupé de ces apostrophes enflammées : « Seigneur, si tu le veux. »

Dans les compositions du même temps (1723-1727) figurent les cantates *Nimm was dein ist, und gehe hin*[1], *Leichtgesinnte Flattergeister*[2], *Halt im Gedächtniss Jesum Christ*[3], *Du Hirte Israël*[4], œuvre d'un caractère pastoral et d'une beauté aimable et grave, *Wo gehst du hin?*[5], *Wahrlich, wahrlich, ich sage euch*[6], *Sie werden euch in den*

1. B.-G., 144.
2. B.-G., 181.
3. B.-G., 67.
4. B.-G., 104.
5. B.-G., 166.
6. B.-G., 86.

Bann thun[1], *O Ewigkeit, du Donnerwort*[2]. Comme plusieurs des premières cantates composées à Leipzig, cette cantate est divisée en deux parties. Elle commence par un chœur où le choral *O Ewigkeit* se trouve mêlé au développement d'une ouverture française : la première phrase en est exposée déjà dans le rythme solennel (C) des débuts d'ouvertures, et elle est reprise dans le mouvement à trois temps qui suit. Bach a sans doute pris cette forme majestueuse d'introduction où le chœur et l'orchestre se réunissent, en allusion aux paroles du choral : « Éternité, ô mot tonitruant... commencement qui n'a point de fin. » Mais tandis que, par l'architecture même de ce chœur, il évoque le souvenir de ces entrées grandioses qui précèdent les tragédies en musique, ou les suites de pièces instrumentales, il ne néglige point d'expliquer, jusque dans les détails, le texte dont il a symbolisé, par une image magnifique, l'idée générale. Le tonnerre gronde dans les frémissements de l'orchestre et dans les vocalises de la basse du chœur, pour annoncer le fracas de la « parole qui foudroie » ; plus loin, les voix accompagnent de leurs lamentations le fragment du cantique où le poète Joh. Rist (1607-1667) décrit « la grande tristesse », et quand le

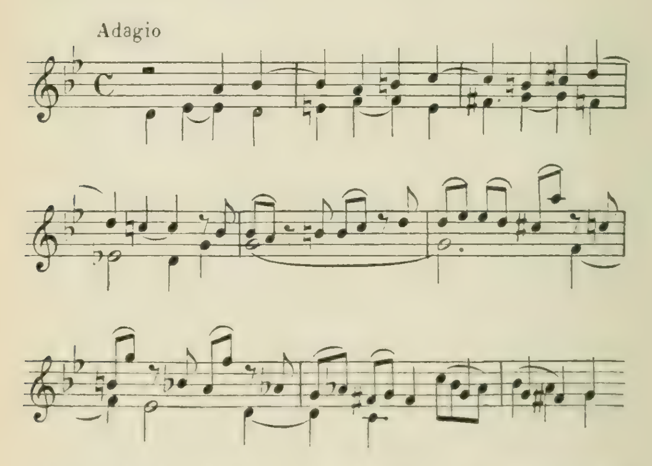
1. B.-G., 65.
2. B.-G., 20.

soprano chante le vers où il est dit que le « cœur palpite d'effroi », les autres parties font entendre des motifs saccadés, disjoints, au rythme troublé, et elles semblent bégayer de terreur. Dans les airs et dans un duo, l'effroi de l'éternité se traduit avec une singulière intensité dramatique. Cependant, deux de ces airs ont un caractère d'exhortation plutôt que de soliloque : l'un, l'air d'alto, déborde d'insinuante commisération; dans le second, la basse, pour stimuler le pêcheur endormi, prophétise les calamités du dernier jour.

Dans la même série (1723-1727) se placent les cantates *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*[1], *Erforsche mich Gott*[2] et *Herr, gehe nicht in's Gericht*[2]. Cette cantate est une des plus remarquables de Bach. Le quatuor, un cor et deux hautbois jouent une courte introduction qui est, quant aux thèmes, indépendante de ce qui suivra, mais qui le prépare directement. Il est facile d'en reconnaître la signification profonde. Les voix vont chanter le second verset du psaume 143 : « Seigneur, n'entre pas en jugement avec ton serviteur, car nul homme vivant ne paraîtra juste devant toi. » Par leur prélude, les instruments implorent déjà

1. B.-G., 167.
2. B.-G., 136.
3. B.-G., 105.

le maître impeccable. La basse frissonne, en accompagnement à la plainte lente qui s'élève, péniblement, balbutiée, pour ainsi dire, par les cors et les hautbois qui la répètent en canon, et ces premières supplications, d'abord étouffées, éclatent en gémissements, deviennent pressantes et pleines de sanglots :



Les voix du chœur commencent, en apostrophes successives, pendant la cadence même par laquelle finit l'introduction. Elles articulent un motif haletant que les instruments adoptent, après que les chanteurs l'ont exposé et, dans le dernier fragment de la première partie du chœur les sombres lamentations, les soupirs de l'orchestre, tels que dans le prologue, se mêlent à la prière saccadée que les voix font monter vers

le ciel. Par cette participation des instruments, l'intérêt s'accroît à chaque épisode, en même temps que les déprécations deviennent plus véhémentes. A cette rumeur pleine d'alarmes succède une fugue au thème rude. Elle se déroule avec la régularité mécanique d'un raisonnement bien construit : dans chaque mesure elle affirme et elle insiste, toujours précise, écrasante de fermeté, et lourdement infaillible. On ne pouvait exprimer avec plus de vigueur la désespérante pensée : « Nul homme vivant ne sera trouvé innocent devant toi. » Pour éprouver ce qu'il y a de tragique dans ces périodes rigides, il faut pénétrer jusque dans la conscience de Bach, et connaître ce qu'il entend par ces paroles « être juste devant Dieu »; il faut savoir combien l'idée de la justification accable l'âme luthérienne, il faut écouter le Réformateur lui-même : « Les mots *justus* et *justitia Dei* étaient un tonnerre dans ma conscience. Je frémissais en les entendant, je me disais : Si Dieu est juste, il me punira. » D'où cette raideur et cette insensibilité surhumaines, car ici la musique, traduisant un axiome de la foi, est devenue essentiellement objective. Elle ne pleure plus pour fléchir le juste juge, mais elle démontre sa justice, et certifie l'indignité du coupable : Bach se maintient dans la région des vérités abstraites.

Après un récitatif dramatique de l'alto, le soprano déplore l'incertitude des pensées du pécheur, et le supplice des consciences inquiètes. Le hautbois annonce et répète les plaintes du chant, et l'accompagnement décrit, d'une manière continue et saisissante, les frissons de l'âme que Dieu ne soutient pas. Bach donne ici une remarquable signification à un procédé que Reinhard Keiser[1] emploie souvent dans ses opéras. Les instruments graves de l'orchestre se taisent, de sorte que la musique est comme privée de base, et l'impression d'instabilité s'accroît par la palpitation persistante des instruments à cordes.

La seconde moitié de la cantate exprime l'apaisement. Le nom de Jésus rédempteur paraît dans cette œuvre en proie jusque-là aux terreurs bibliques : un récit de basse et un air de ténor disent le retour de la grâce et la conversion. Mais, dans le choral, qui promet la quiétude à l'âme croyante, les instruments nous parlent encore des angoisses passées. Pendant que le chœur déploie l'étoffe harmonieuse du cantique, les violons frémissent au-dessus de la mélodie. Par leurs accords précipités et tremblants, ils

1. Né à Teuchern près de Weissenfels en 1674, Keiser est un des plus grands compositeurs d'opéras du commencement du XVIIIe siècle. Bach n'est pas resté indifférent à son art coloré et pathétique. Pendant son séjour à Weimar il copia la *Marcus-Passion* de Keiser et il la fit exécuter à Leipzig.

révèlent le trouble du cœur, qui reste agité quand l'esprit est déjà rassuré. Ils ne se calment que peu à peu. Aux doubles croches succèdent des croches en triolets, puis des croches, enfin des triolets dont les deux premières croches sont unies, et l'orchestre ne s'engourdit dans la placidité des noires qu'à la péroraison, où le motif chromatique descendant gémit lentement, comme le dernier chant de la douleur, consolée mais non oubliée.

C'est aussi avant l'automne de 1727 que Bach écrivit la cantate *Schauet doch und sehet*[1] dont l'air de basse dépeint avec tant de force l'approche des tempêtes de la colère divine, la cantate *Du sollst Gott deinen Herren lieben*[2] qui rappelle par certains traits les œuvres de jeunesse, mais dont le premier chœur est d'une forme ingénieuse, où les intentions symboliques sont réalisées avec une habileté consommée.

Plusieurs cantates sont encore apparemment de la même période : les cantates *Herr Gott, dich loben wir*[3], *Thue Rechnung! Donnerwort*[4], *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende*[5] et *Alles nur*

1. B.-G., 46.
2. B.-G., 77.
3. B.-G., 16.
4. B.-G., 168.
5. B.-G., 28.

nach Gottes Willen[1], où l'arioso d'alto et l'air de soprano expriment la confiance en Dieu et la joie de l'abnégation, tandis que le premier chœur prêche le devoir de la soumission. Enfin l'on peut admettre que la cantate *Liebster Gott, wann werd'ich sterben*[2] est aussi de ce temps. Ici reparaît la prédilection de Bach pour les poèmes de la mort. Dans le premier chœur, par un assemblage de figures précises et d'enchantements vagues, il nous suggère, comme Spitta l'a dit heureusement, l'image d'un cimetière fleuri où l'air est tout vibrant du bruissement des cloches. Une sorte de glas résonne aussi dans l'accompagnement du solo de ténor. Mais l'ingéniosité pittoresque reste secondaire en cette composition. Si Bach a voulu évoquer une scène de funérailles par un jour clair de printemps, ce n'est que pour illustrer son hymne accoutumé. Ce que l'on doit écouter surtout, dans le premier chœur, plus que le tintement des cloches, je dirais volontiers plus que le noble cantique de Daniel Vetter[3], que Bach y a glorifié, c'est le chant des *oboi d'amore*. Ils dialoguent indéfiniment, en paroles de tendresse qu'ils se redisent; leur joie est toute contemplative, leurs modulations amollies ont

1. B.-G., 72.

2. B.-G., 8.

3. Daniel Vetter, mort en 1721, était organiste de Saint-Nicolas à Leipzig.

une langueur de ravissement et l'on dirait qu'ils se pâment délicieusement, dans l'agonie des dissonances. Jamais Bach n'a décrit la douceur de mourir avec plus de flamme intérieure qu'en ces pages où les instruments tissent des arabesques pareilles aux guirlandes tressées de feuillage qui parent le tombeau d'un adolescent.

Tandis que, dans cette cantate, Bach exprime son désir personnel de la mort, il participe, dans la *Trauer-Ode*, à l'affliction de tout un peuple. L'*Ode funèbre* a été composée, en effet, à la mémoire d'une femme en qui la Saxe vénérait la triple gloire de la noblesse, du sacrifice et de la fidélité, Christiane Eberhardine, princesse électorale de Saxe, épouse délaissée d'Auguste « le Fort », reine de Pologne, mais reine déchue, car elle avait renoncé à la couronne pour garder sa foi. Sa mort, survenue le 5 septembre 1727, avait réveillé dans l'âme luthérienne de ses sujets les sentiments les plus chers. Ce deuil d'État les contristait comme un deuil de religion ; dans la famille souveraine, Christiane Eberhardine était restée seule protestante, quand le roi et le prince héritier s'étaient faits catholiques. Bach avait profondément ressenti la douleur commune, mais il n'oublia point que la reine méritait autant de louanges que de larmes. Aussi mêla-t-il, dans son œuvre, l'éloquence d'un pané-

gyrique au lyrisme d'une déploration. Le respect se manifeste avec les regrets, et l'éloge est tout pénétré de cet enthousiasme grave qui convient au culte des héros.

Les contemporains de Bach considéraient l'*Ode funèbre* comme une composition de style italien. Cependant l'orchestre en est d'une richesse tout allemande : aux violons, à l'alto et aux basses se joignent deux flûtes, deux hautbois d'amour, deux violes de gambe et deux luths. Mais, dans cette grande variété d'instruments, rien n'éclate : la musique reste discrète, comme il était de règle dans les services funèbres. Tout repose, ici, sur un fond de grisaille finement teintée où l'on doit reconnaître, deviner tout au au moins, la voix murmurante des luths. Enfin le clavecin réalise la basse chiffrée. Bach joua lui-même cette partie, le jour de l'exécution qui eut lieu le 17 octobre dans l'église de l'Université à Leipzig. Après la première partie de cette cantate, H.-C. von Kirchbach prononça l'oraison funèbre de la reine.

Dans le premier chœur, Bach représente la paix de la princesse, sa transfiguration, et les gémissements de son peuple. L'uniforme balancement des basses de l'orchestre semble rythmer le sommeil de l'âme élue, tandis que dans l'accompagnement des instruments, montent de

grandes plaintes. Des motifs suppliants s'élèvent comme des regards voilés de larmes, et les accords des voix sont pleins d'amertume. Les intentions expressives ou descriptives abondent en toute cette œuvre qui, d'ailleurs, est fort clairement édifiée. On y trouve une imitation très ingénieuse du frémissement des cloches, dans un récit d'alto où Gottsched (1700-1766), l'auteur du livret, fait allusion aux sonneries incessantes qui s'envolèrent de toutes les églises, le jour du service. Par ce bourdonnement d'harmoniques éparpillées, qui frappent l'oreille avant même qu'elle n'ait perçu le son fondamental, Bach nous montre avec quelle précision il savait analyser le mélange de résonnances flûtées, de vibrations distinctes et d'échos prolongés qui s'échappe des beffrois. A ces ondulations, il ajoute d'âpres tenues où se condensent et s'opiniâtrent, comme portées par un souffle qui les renforce, toutes les prières du glas.

LES CANTATES APRÈS 1727

Après la mort de la reine Christiane Eberhardine (5 septembre 1727), les musiciens de Saxe durent se taire pendant quatre mois, à cause du deuil officiel. Bach n'eut donc point à faire exécuter de cantates pendant ce temps. Il est bien vraisemblable aussi qu'il n'en composa point, dans cette période de repos, mais qu'il profita de cette trêve pour entreprendre d'autres œuvres et qu'il ne se remit à écrire des cantates que longtemps après les semaines du silence prescrit. Spitta ne voit qu'une seule cantate à dater de 1728, la cantate *Wer nur den lieben Gott lässt walten*[1], faite sur le cantique de Georg Neumark. Comme dans la cantate *Christ lag in Todesbanden*, nous entendons le choral dans chaque partie de cette composition. Mais l'usage en est bien différent. Dans la cantate de Pâques, la mélodie est traitée suivant les formes habi-

1. B.-G., 93.

tuellement employées dans la musique d'église, et le texte est scrupuleusement respecté, de sorte que l'ensemble est d'un caractère liturgique bien déterminé, encore que l'émotion personnelle y ait une large part. Ici, au contraire, le sentiment l'emporte. C'est beaucoup moins un choral exposé et commenté qu'on trouve dans cette cantate qu'une méditation, profondément individuelle, sur un choral donné. L'étoffe du sujet est parfois toute recouverte par les broderies du rêve mystique. Dans certains épisodes, elle ne transparaît que de loin en loin. Les fragments du thème n'y figurent qu'en manière de citation, comme des réminiscences suggérées par l'enchaînement des pensées que le texte éveille, et des lambeaux du cantique sont recousus à la trame des récitatifs ou des airs. Car le musicien n'est plus seul à gloser sur la poésie du choral : quelques strophes sont amplifiées, délayées, bourrées d'interpolations. Un bavardage pieux s'insinue entre les sobres phrases de Neumark. Lourdement, l'auteur du livret redit en vers d'écolier, tout ce que le poète a déjà exprimé. Dans un récit de ténor, Bach arrive à tirer, de cette étrange marqueterie de grands effets de trouble et de terreur. A peine déformé, le chant du choral semble errer de tonalité en tonalité, dans cette page orageuse, d'un cours désordonné. Dans

les airs, la même mélodie se reflète encore. Toute la cantate n'est ainsi qu'une suite de variations, dont quelques-unes sont fort vagues, à la vérité, et d'autres, au premier abord, déconcertantes. Mais il ne faut point en condamner la musique à cause des sacrilèges du texte. L'écrivain qui le rima défigure le cantique, je l'accorde, mais Bach le nuance et il ne le transforme que pour le rendre plus expressif. Il l'expose d'ailleurs avec assez de netteté dans le premier chœur et dans le duo d'alto et de soprano pour que même les musiciens ignorants des chorals luthériens reconnaissent, dans les pages d'interprétation plus libre, la substance dont elles sont formées.

Neuf cantates, faites sur des paroles de Picander[1], furent vraisemblablement composées de 1729 à 1733. Ces cantates sont : *Ehre sei Gott*[1], dont il ne reste qu'un fragment, *Gott, wie dein Name*[2], *So du mit deinem Munde bekennest*[3], *Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem*[4], où l'alto supplie Jésus avec tant d'ardeur, pour qu'il s'arrête sur le chemin du supplice, et où la basse chante un air d'une expression singulièrement pénétrante (« Tout est consommé »), *Ich steh' mit einem Fuss*

1. B.-G., XLI, nº 3.

2. B.-G., 171.

3. B.-G., 145.

4. B.-G., 159.

im Grabe[1] et *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*[2].

Cette cantate est faite pour le soprano solo. Spitta juge qu'elle appartient au style de la musique religieuse domestique plutôt qu'au style d'église. Cependant elle est destinée à un dimanche de l'année liturgique, le dimanche de la Septuagésime, et le lien qui la rattache à cette fête est assez apparent. C'est en effet ce jour-là qu'on lit la parabole des ouvriers et du maître de la vigne. Loin de murmurer, comme les mercenaires de l'évangile, le chrétien remercie le Seigneur de ce qu'il lui accorde. Il estime en effet que les bontés de Dieu pour lui dépassent de beaucoup ce qu'il a mérité. Aussi est-il loin de subir la vie avec une résignation maussade. Convaincu de son indignité, il accepte ce don journalier de la main de Dieu avec reconnaissance et en souriant. Le sujet, on le voit, n'est pas éclatant. C'est pour ainsi dire une glorification de la patience qui permet de gagner, à force de la contrefaire, une espèce de sérénité dont la paix est beaucoup moins composée de joies réelles que de douleurs oubliées.

Mais on dirait que Bach a su conquérir, en pratiquant cette patience, l'illusion du bonheur, car il la décrit, dans son langage musical, comme

1. B.-G., 156.
2. B.-G., 84.

le bonheur même. Dès le début du premier air, la démarche accentuée du rythme nous fait penser à l'énergie persistante d'une âme de bonne volonté. Et, peu à peu, les motifs échappent à cette contrainte d'une cadence pesante, et s'élancent en souples lignes délicatement équilibrées. La voix se balance en larges vocalises et le hautbois lui répond. Tout paraît clair, aisé, élégant : l'effort ne se trahit point dans ce jeu harmonieux où la musique s'épanouit, vivante et spontanée. Le compositeur y surmonte les difficultés de son art avec une telle grâce que son art paraît facile, de même que le chrétien fait bon visage malgré les épreuves, et laisse croire que sa force d'âme n'est qu'une indifférence béate. Enfin le deuxième air annonce la joie plus que la résignation. Seul, le choral qui termine l'œuvre est chanté à quatre voix ; sur la mélodie consolante du cantique *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Les paroles expliquent le secret de cette félicité intérieure dont l'œuvre entière est animée : elles disent la consolation de l'âme qui vit en Dieu.

C'est aussi pour des solistes que sont écrites les cantates *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe* [1], et *Ich habe meine Zuversicht* [2]. Cette

1. B.-G., 174.
2. B.-G., 188.

cantate est la première parmi les cantates de Leipzig que nous ayons où figure l'*organo obligato*, c'est-à-dire l'orgue employé comme instrument concertant. Elle fut peut-être composée peu de temps après que le positif de l'orgue de Saint-Thomas eut été muni d'un clavier qui permît à Bach de jouer la partie d'orgue tout en restant au milieu de ses musiciens (1730). L'orgue obligé paraît aussi dans un certain nombre de cantates qu'on peut dater sans doute de 1731 et de 1732. Ce sont les cantates *Geist und Seele wird verwirret*[1], *Wer weiss wie nahe mir mein Ende*[2], *Ich geh' und suche mit Verlangen*[3], *Gott soll allein mein Herze haben*[4], *Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust*[5]. Dans plusieurs de ces cantates, Bach utilise, dans l'introduction instrumentale, des fragments de ses concertos de clavecin, transcrits pour l'orgue. Le deuxième air de la cantate *Gott soll allein mein Herze haben* est un merveilleux arrangement du *Siciliano* du concerto en *mi majeur* : l'alto noue à la mélodie de l'orgue une nouvelle mélodie, d'expression très caractérisée. Dans la *Vergnügte Ruh'*, l'orgue est écrit à deux claviers : deux parties d'accompagnement

1. B.-G., 35.
2. B.-G., 27.
3. B.-G., 49.
4. B.-G., 169.
5. B.-G., 170.

se déroulent ainsi, enchevêtrées et distinctes pourtant, comme si elles étaient jouées sur deux instruments différents, et la basse est faite par les violons et altos réunis. Cette combinaison de l'orgue, de la voix et des instruments à cordes est ingénieuse et il serait à désirer que cet air, fort pathétique, fût plus connu du public.

Bach se sert encore de l'orgue obligé dans la cantate *Wir danken dir, Gott*[1]. Cette œuvre fut écrite pour le service religieux célébré le 27 août 1731, pour rendre grâces à Dieu après l'élection du conseil de la ville de Leipzig. Dans l'orchestre résonnent déjà les trompettes et les timbales. Ces instruments sont comme les inévitables hérauts de la joie publique, et les cortèges officiels ne sauraient se passer de ces guides éclatants et compassés. Mais, sous la main de Bach, les fanfares surannées des « musiciens de ville » se parent d'une grandeur inaccoutumée, et le maître fait rayonner d'une splendeur extraordinaire le spectacle de ce défilé d'hommes graves que la musique semble accompagner. La procession bourgeoise qu'on imagine prend l'allure épique d'un triomphe. Dans l'enchantement des sons clairs, et par la persistance des rythmes lourdement ordonnés s'organise peu à peu, pour l'esprit, cette vision

1. B.-G., 29.

d'une « suite magnifique de gens richement vêtus, évoluant sur les degrés d'un escalier monumental », image suggérée à Gœthe par une ouverture de Bach où, comme dans la *Sinfonie* de cette cantate, les trompettes chantent, allègres et somptueuses[1]. Ici, toutefois, le tumulte argentin de leurs appels n'a pas suffi à Bach, et leur souffle saccadé lui a paru trop bref. A ces fortes clameurs espacées, il a joint une voix continue qui les domine et qui les relie. Les marches de la montée superbe que Gœthe a rêvée conduisent à un temple, et la harangue inlassable de l'orgue y évoque et y prêche le seul pouvoir qui n'ait pas de limites. Nulle part Bach n'a donné pareil empire à l'orgue, en face de l'orchestre. Dans les cantates que je viens de citer, il l'utilise comme un instrument principal dans un concerto, mais sans lui conférer une telle omnipotence. Car, dans ce préambule, l'orgue prend le pas sur le reste de l'orchestre. Il l'emporte sur les timbales, les trois trompettes, les deux hautbois et toutes les cordes. Ainsi, cette musique que l'on croirait alourdie par le conflit des instruments reste claire et, comme disaient les anciens maitres, « aérée ». La vigueur de l'orgue réduit l'accompagnement

1. Mendelssohn lui en avait joué une transcription au piano. Voyez sa lettre à Zelter, datée de Munich, le 22 juin 1830.

instrumental à n'être qu'une manière de réalisation colorée de la basse continue, pas beaucoup plus que les résonnances harmoniques éveillées par les vocalises du soliste colossal : cette introduction est un arrangement du prélude de la *Partita* en *mi majeur*, que Bach a écrite pour violon seul[1].

*
* *

Un certain nombre de cantates écrites d'après des chorals paraissent avoir été composées ou remaniées entre 1730 et 1734. Il faut citer les cantates *Der Herr ist mein getreuer Hirt*[2], *Gelobet sei der Herr*[3], *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*[4], *Was willst du dich betrüben*[5], *Lobe den Herren*[6], *Sei Lob und Ehr'*[7], les trois cantates sur le choral *Was Gott thut, das ist wohlgethan*[8] et la cantate *In allen meinen Thaten*[9] où le premier chœur est en forme d'ouverture française,

1. De la même époque date apparemment la cantate *Man singet mit Freuden vom Sieg* (B.-G. 149).

2. B.-G., 112.

3. B.-G., 129.

4. B.-G., 177.

5. B.-G., 107.

6. B.-G., 137.

7. B.-G., 117.

8. B.-G., 98, 99 et 100.

9. B.-G., 97.

et où l'on trouve un admirable air d'alto. La cantate *Es istdas Heil uns kommen her*[1] peut encore figurer dans cette liste.

C'est aussi dans la même période que Bach dut composer la cantate *Christus der ist mein Leben*[2]. Dans cette œuvre, il considère la mort comme l'éveil de l'âme à la véritable vie, comme la fin bienheureuse pour laquelle l'homme a été créé. A la vérité, il va nous dire, en passant, que la mort est un sommeil, et il mêlera quelques tons amers aux voix prolongés du chœur, lorsqu'elles chanteront le mot *sterben* (mourir), mais il ne cède qu'à peine à ces interprétations communes de l'idée de la mort. Il nous l'annonce plutôt comme une résurrection que comme un assoupissement, et il la célèbre avec joie. Le premier chœur a, dans l'accompagnement, un charme de renouveau. Dès l'introduction, les hautbois d'amour dialoguent avec les violons en phrases d'un rythme et d'une harmonie tendres où la caresse des tierces alterne avec l'ardeur plus profonde des sixtes. De grands traits lumineux fleurissent bientôt, souples et comme impondérables. Dans cette musique passe un souffle de bénédiction, qui amollit tout, et dissout même la rigidité de la mesure. On

1. B.-G., 9.
2. B.-G., 95.

dirait que Bach s'est proposé de nous donner des impressions de printemps, dans ces pages où il célèbre la naissance de l'âme à la vie mystique. Parmi les cantates écrites sur des chorals, cette œuvre est une des plus délicieuses. Elle diffère d'ailleurs essentiellement des cantates de ce genre que nous avons déjà signalées. Bach n'y emploie pas moins de quatre cantiques différents, et chacun de ces cantiques est orné par les instruments. Un seul air se rencontre dans cette cantate où l'orchestre met déjà tant de lyrisme. Dans cet air, le ténor conjure « l'heure inconnue » de sonner bientôt pour lui, et Bach réalise une de ses descriptions favorites : le quatuor, *senza l'arco*, fait entendre un tintement de cloches lointaines.

Dans la cantate *Ein' feste Burg ist unser Gott*[1], le choral tient aussi une fort grande place. Un air, un long récitatif et un duo sont les seules parties où le chant du vigoureux cantique de Luther ne soit pas évoqué. Nous avons vu plus haut que Bach avait formé cette cantate en ajoutant deux chœurs à la cantate *Alles was von Gott geboren*. Le premier chœur est de même forme que certains préludes pour l'orgue. Chacune des phrases de la mélodie est exposée séparément à la fin d'un verset en style fugué, où le thème de ce

1. B.-G., 80.

fragment du cantique est traité. Ce sont les voix accompagnées de l'orchestre, qui préparent ici à ces apparitions de la mélodie principale. Elle éclate, dans ce chœur, avec une puissance magnifique. Les trompettes et les hautbois la proclament, et les basses de l'orchestre, avec lesquelles gronde la trompette de 16 pieds de l'orgue, la redisent exactement, une mesure après que trompettes et hautbois l'ont entonnée. Les voix continuent leur chant, environnées ainsi par une sorte de muraille merveilleuse.

Dans les cantates *Ach Gott, wie manches Herzeleid*[1] et *O Ewigkeit du Donnerwort*[2], Bach nous présente des compositions de caractère tout particulier, auxquelles il donne le nom de « dialogues ». L'une des voix expose le choral, l'autre voix le commente. Mais, dans le chant même où il paraît intégralement, le choral est déjà interprété. Tandis que, dans le premier chœur de la cantate *Ein' feste Burg*, le compositeur donne à la mélodie traditionnelle une si grande puissance objective et l'élève en dehors de la nature humaine comme pour symboliser le secours venu de Dieu, dans la cantate *O Ewigkeit*, au contraire le cantique est tout pénétré d'émotion. Ce n'est point hors de l'homme qu'il agit, mais par l'homme, pris individuellement.

1. B.-G., 60.

Bach n'emprunte même pas les voix de la communauté chrétienne pour dire les alarmes que suscite la pensée de l'éternité. Mais il veut représenter, telle qu'il la ressent lui-même, cette crainte que chacun éprouve. De tous les effrois, il forme une sorte de fantôme de l'Effroi, qui les contient et qui les exprime. C'est par ce personnage d'allégorie que sont psalmodiées les paroles menaçantes du choral, et c'est encore par lui que se révèle à nous l'angoisse de l'âme dans laquelle ces paroles ont retenti. En face de cette figure terrifiante et terrifiée, la confiance chrétienne se manifeste paisiblement dans les phrases que chante le personnage de l'Espoir.

Par cette espèce de mise en scène, la cantate *O Ewigkeit* nous rappelle et la *Rappresentazione dell'Anima e del Corpo* (1600) d'Emilio de Cavalieri, et la *Philothea*. œuvre d'un auteur inconnu jouée à Munich en 1643 et en 1658. Cette ressemblance dans la fiction importe peu, à la vérité. D'autres traits encore nous montrent cependant, dans la cantate *O Ewigkeit*, la survivance, chez Bach, des procédés expressifs des maîtres anciens. A l'étudier de près, son œuvre nous révèle peu à peu l'infinité de liens qui la rattachent à un passé fort lointain de la musique. On se laisse éblouir, d'abord, par les regards lumineux qu'il a jetés sur l'avenir. Mais il faut recon-

naître les souvenirs aussi bien que les promesses et distinguer, dans ses richesses, les biens qui lui furent transmis des biens qu'il a créés. On ne peut se refuser à voir, dans tous les récitatifs et aussi dans les airs, la trace des efforts des musiciens du XVIIe siècle. Il est facile de démêler, surtout dans cette cantate, les vestiges de l'art mobile et passionné que Schütz[1] avait hérité des Italiens et qu'il avait si merveilleusement façonné à dire les grands secrets de l'âme allemande. Dans ses compositions jaillies du cœur, Schütz avait en effet réuni les ressources d'un vocabulaire complet, où de très antiques métaphores se mêlaient aux images introduites par les inventeurs de la musique dramatique.

Bach a renouvelé ce langage que tant de compositeurs, à la fin du XVIIe siècle, ne parlaient plus qu'en plagiaires. Il a ranimé par de la sincérité cette vieille rhétorique sonore, et et il l'a régénérée par son éloquence. Que, dès les premières notes du ténor, ces mots, « j'attends », soient marqués par une longue tenue, que, dans le récit de l'alto, un motif âpre annonce

1. Heinrich Schütz (1585-1672), enfant de chœur du landgrave de Hesse-Cassel, puis élève de Giovanni Gabrieli à Venise, enfin maître de chapelle de l'électeur de Saxe, fut le premier maître de la musique récitative allemande. Ses œuvres ont été rééditées en seize volumes par Ph. Spitta (Breitkopf et Härtel). On ne saurait comprendre Bach si l'on ne connaît pas l'œuvre de ce précurseur génial.

l'horreur de la mort, que, dans le même récit, une vocalise tourmentée, de rythme disjoint, parle de douleur, en tous ces passages où il use des lieux communs du style musical, nous le trouvons cependant spontané, puissant de technique et émouvant. Afin de peindre le contraste des sentiments dont le ténor et l'alto sont animés, d'une part l'angoisse et le découragement, de l'autre la confiance et la fermeté, Bach écrit, pour la Crainte, des motifs où la voix ne s'élève que par des intervalles dissonants, puis retombe, tandis que le chant de l'Espoir s'épanouit, passe de l'assurance à la joie et finit dans l'enthousiasme. De plus, les thèmes de l'orchestre ont une remarquable individualité significative. Dans le premier dialogue, le quatuor frémit, comme pour traduire à la fois ces paroles : « O éternité, parole de tonnerre » et « Mon cœur palpite de crainte », et les hautbois d'amour, par leurs vocalises égales et accordées, semblent annoncer les douceurs de la grâce divine. Le violon solo et le hautbois d'amour, dans le second duo, sont, l'un plein d'essor, l'autre dolent et abattu.

Il reste expressif jusque dans l'harmonisation du cantique final, où les parties d'accompagnement donnent à la mélodie de J.-Rudolph Ahle un commentaire admirable d'audace musicale et de justesse descriptive.

Pour compléter l'énumération des œuvres composées vraisemblablement, d'après Spitta, entre 1730 et 1734, il faut citer, après ces cantates faites sur des chorals, un certain nombre de cantates dont le sujet est tiré de l'Écriture. Un passage de Jérémie (V, 3) et deux versets de l'épître de saint Paul aux Romains (II, 4 et 5) dominent toute la cantate *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*[1]. C'est une violente exhortation à la pénitence, où éclate la menace des colères de Dieu. Dans la cantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*[2], un verset du psaume 38 donne la substance de l'œuvre. Mais ici Bach mélange à la parole biblique un commentaire luthérien. Dès le début de l'introduction, la basse, accompagnée des lamentations entrecoupées des violons et des hautbois, énonce le thème du choral *Ach Herr mich armen Sünder* et, quand les quatre voix du chœur sont réunies, un chœur mystérieux d'instruments à vent redit la plainte du cantique. Les cantates *Wer da glaubet und getauft wird*[3] et *Ich glaube, lieber Herr*[4] paraissent être de la même époque.

Spitta désigne encore, pour les années 1731 et 1732, un groupe de cantates écrites pour une

1. 102.
2. 25.
3. 37.
4. 109.

voix seule. Dans l'une de ces œuvres, la cantate *Ich habe genug*[1] domine un trait essentiel du caractère de Bach, cet amour de la vie en Dieu qui se révèle dans la plupart de ses œuvres et dont il a, dans celle-ci en particulier, chanté le poème. Une seule pensée gouverne toute sa composition qui est ainsi d'une rare unité de sentiment. Il a voulu exprimer combien il désire le ciel et combien il est las de la terre. Et il a choisi pour interprète de son cœur le vieillard Siméon, et mis en musique un texte inspiré de son cantique *Nunc dimittis*. Cette cantate semble formée d'une suite de *Lieder* spirituels. Un des airs qui s'y rencontrent, le plus profond, figure déjà dans le livre de musique d'Anna Magdelena (1725). Il est inspiré par l'enthousiasme de la mort. Comme dans plusieurs compositions que nous avons déjà citées, Bach évoque ici la paix du sommeil funèbre. La basse de l'orchestre murmure lentement, uniforme et assoupie. Mais la voix s'élève en motifs ardents. Elle demande, avec une sorte de fièvre, ce repos que les instruments graves bercent déjà de leurs cadences endormies. Dans le recueil de 1725, cet air, écrit pour soprano, est noté une tierce mineure plus haut. D'ailleurs cette cantate avait d'abord été destinée tout entière au soprano.

1. 82.

Au lieu du hautbois qui accompagne dans le premier et le troisième air, Bach avait choisi la flûte. La sonorité pénétrante du hautbois et le timbre puissant de la voix de basse conviennent mieux à cette musique vigoureuse. Le premier air surtout a une décision, une insistance que seule une voix d'homme peut exprimer avec assez d'ampleur.

Dans la cantate *Ich will den Kreuzstab gerne-tragen*[1], la basse est aussi la seule interprète des désirs mystiques de Bach. Le premier air est d'une contexture mélodique et d'une variété rythmique fort remarquables. « Je veux porter volontiers ma croix, c'est la main bienveillante de Dieu qui me l'impose ; par elle, j'irai, après mes peines, dans la région bénie, je déposerai ma tristesse dans le tombeau, et mon Sauveur lui-même sèchera mes larmes ». Chacune de ces idées est traduite par la musique D'abord le motif se dresse lentement, la voix s'étale en vocalises lourdes mêlées de tons gémissants. L'effort est trop grand pour que nous reconnaissions ici, de même que dans la cantate *Ich bin vergnügt*[2], une sorte de résignation joyeuse. Car le compositeur dépeint le labeur de l'homme qui supporte le fardeau de la vie, avec patience et bonne

1. B.-G., 56.
2. B.-G., 84.

volonté, mais a besoin de toute son énergie pour n'être pas accablé. Cependant, vers la fin de la seconde partie de cet air, le chant se développe avec plus de liberté. La pensée de la récompense l'emporte : une large progression montante accompagne les paroles qui annoncent le voyage vers la « région glorieuse ». Enfin, la troisième partie est animée d'un mouvement nouveau. Au lieu des tenues, des notes répétées, des phrases appesanties qui, jusque-là, ont donné à la composition un caractère tourmenté, paraissent, dans cette conclusion, des motifs en triolets, qui planent, allégés, au-dessus d'un accompagnement bercé par la cadence égale de la basse.

Dans le même cycle de cantates à voix seule se placent les cantates *Falsche Welt, dir trau' ich nicht*[1] et *Jauchzet Gott in allen Landen*[2], écrites pour soprano solo, *Widerstehe doch der Sünde*[3] et *Schlage doch, gewünschte Stunde*[4], pour alto, *Ich armer Mensch*[5], pour ténor, enfin *Was soll ich aus dir machen, Ephraim*[6] et *Siehe, ich will viel Fischer aussenden*[7], pour plusieurs solistes.

1. B.-G., 52.
2. B.-G., 51.
3. B.-G., 54.
4. B.-G., 53.
5. B.-G., 55.
6. B.-G., 89.
7. B.-G., 88.

*
* *

Un grand nombre de cantates se rapportent sans doute à la dernière période de la vie de Bach, période que Spitta fait commencer vers 1735. La cantate par laquelle Bach inaugura cette année peut être désignée avec assez de certitude. C'est la cantate *Lobe den Herrn meine Seele*[1], où le texte fait allusion à la guerre partout déchaînée. Seule, la Saxe n'en subit point « les alarmes et la détresse... mais prévoit une année de bénédiction ». La cantate *Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit*[2], que Bach a datée lui-même de 1735, et qui se rapporte au quatrième dimanche après l'Épiphanie (30 janvier) glorifie la protection de Dieu qui combat pour les siens. Un air d'alto, accompagné du cor de chasse, est, comme un chant de guerre, tout vibrant de fanfares graves. Enfin la cantate *Gott der Herr ist Sonn' und Schild*[3] peut être associée à ces cantates où retentit le fracas des armées. Le premier chœur est accompagné des cors qui jouent une sorte de marche militaire, rythmée par les timbales, et le motif des violons s'y élève soudain comme une volée de traits.

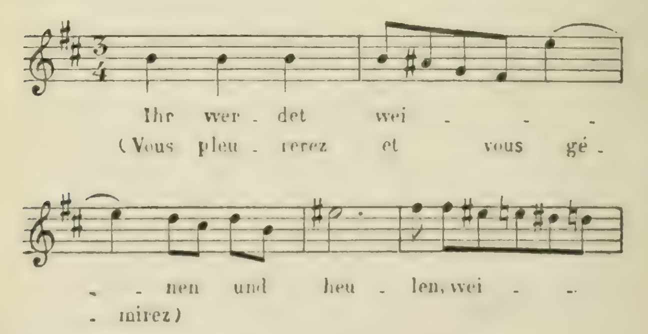
1. B.-G., 143.
2. B.-G., 14.
3. B.-G., 79.

Spitta présume que, dans cette année 1735, Bach reprit plusieurs de ses anciennes cantates. Dans quelques-unes de celles qu'il fit à cette époque il employa aussi des airs tirés d'œuvres antérieures. Une série de compositions écrites sur du papier de même marque comprend des cantates destinées aux fêtes célébrées depuis le troisième dimanche après jusqu'au mardi de la Pentecôte. Elles furent sans doute exécutées la même année. D'ailleurs, si la matière des manuscrits nous apprend que ces œuvres sont contemporaines les unes des autres, la nature des textes nous indique aussi que ces cantates ont dû se suivre sans interruption. Les paroles de la plupart ont en effet une origine commune. Elles sont tirées de l'ouvrage intitulé *Versuch in gebundener Schreibart* (Leipzig, 1728) ; Christiane-Marianne von Ziegler en est l'auteur. Amie des arts, musicienne et poète, Christiane-Marianne von Ziegler eut, à Leipzig, un des premiers salons littéraires de l'Allemagne [1]. Sa contribution à l'œuvre de Bach est certaine pour huit cantates, composées probablement en 1735. Nous citerons ces cantates d'après l'ordre de la liturgie.

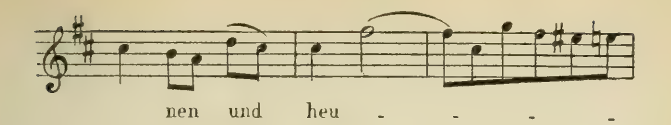
La première est destinée au troisième dimanche

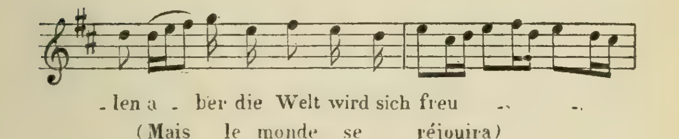
1. Voyez l'étude de Spitta sur C.-M. de Ziegler dans le recueil intitulé *Historische und philologische Aufsätze, Ernst Curtius zu seinem siebenzigsten Geburtstage am zweyten September* 1884 *gewidmet*. Berlin, 1884.

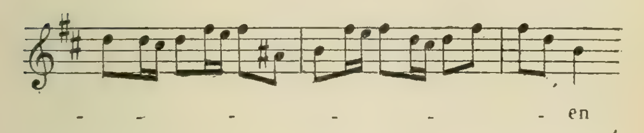
après Pâques (*Jubilate*). Elle rayonne de cet éclat de grandeur et de poésie qu'on trouve seulement dans les œuvres où s'unissent la perfection du style et la fraîcheur de la pensée, restée jeune. Le sujet de cette cantate (*Ihr werdet weinen und heulen* [1]) est renfermé dans ces paroles de l'Évangile selon saint Jean (Cap. xvi, vers. 20) : « En vérité je vous le dis, vous pleurerez et vous gémirez, et le monde sera dans la joie. Vous serez dans la tristesse, mais votre tristesse se changera en joie. » Dans le premier chœur, Bach interprète de la façon la plus transparente l'antithèse contenue dans ce verset de l'Évangile. D'une part, il exprime la tristesse par un thème chromatique, d'autre part il annonce la joie par un motif de rythme agile. Voici le début de la partie de soprano où figurent, expliqués par les mots, ces deux dessins mélodiques.



1. B.-G., 103.







On observera que, dans le thème de lamentation, Bach emploie la suite chromatique descendante dont l'acception douloureuse est si fortement déterminée chez les maîtres du XVII[e] siècle. Dans le thème de l'allégresse, il se sert d'une formule rythmique également significative. M. Hermann Kretzschmar dit avec raison que, dans tous les passages où Bach nous propose cette cadence, on peut être certain qu'il veut manifester sa « bonne humeur[1] ». Ces thèmes paraissent aussi dans l'accompagnement de l'orchestre, où les flûtes émettent une sorte de rire aigu. A partir du moment où le chœur commence à chanter : « Votre tristesse se chan-

1. *Erstes deutsches Bach-Fest in Berlin* (21 *bis* 23 *März* 1901), *Festschrift und Programmbuch*, p. 37.

gera en joie », le motif de la douleur s'éteint peu à peu, se fond dans de longues tenues, et le chœur se termine par des vocalises joyeuses.

Les rythmes de la joie animent encore l'air de ténor, où la trompette rivalise de traits étincelants avec la voix, pour dire l'enthousiasme de l'âme chrétienne à laquelle Jésus se montre de nouveau. L'air d'alto qui précède était au contraire une longue imploration, pleine d'inquiétude et d'accablement.

La seconde des œuvres composées sur des textes de Christiane-Marianne von Ziegler est la cantate *Es ist euch gut, dass ich hingehe*[1] où le seul grand chœur est non au commencement, mais au centre de l'œuvre et proclame, avec une merveilleuse énergie, l'avènement de l'esprit de vérité. Cette composition est destinée au 4e dimanche après Pâques. La cantate pour le 5e dimanche après Pâques (*Rogate*) *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen*[2], ne comprend d'autre chœur que le choral final. Pour le jour de l'Ascension, Bach écrivit la cantate *Auf Christi Himmelfahrt allein*[3]. Le dimanche *Exaudi* fut célébré par la cantate *Sie werden euch in den Bann thun*[4], où se trouvent des récitatifs accom-

1. B.-G., 108.
2. B.-G., 87.
3. B.-G., 128.
4. B.-G., 183.

pagnés par quatre hautbois (deux hautbois d'amour et deux hautbois de chasse). A la fête de la Pentecôte se rapporte le cantate *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* (2e version)[1].

Dans le même groupe se place la cantate pour le lundi de la Pentecôte *Also hat Gott die Welt geliebt*[2]. « Dieu a tellement aimé le monde qu'il a donné son fils unique afin que tous ceux qui croient en lui ne périssent point, mais parviennent à la vie éternelle ». Le premier chœur, fait d'après ces paroles de l'Évangile de saint Jean (c. III, v. 16), est composé sur un rythme ondoyant de *siciliano*, cadencé par le quatuor à cordes renforcé de trois hautbois. Comme dans certains chœurs écrits sur un choral, un cor joue à l'unisson du soprano. Ce surcroît de sonorité affermit la voix supérieure au milieu du cortège flottant que lui forment les instruments et les autres voix. La mélodie se dégage ainsi des replis de l'accompagnement et l'on en distingue mieux la suite quand, marquée par le cor, elle domine le reste du chœur. Mais, à vrai dire, son chant ne l'emporte point sur le chant de l'orchestre. Ce dernier se répand en larges phrases sinueuses, tendres et caressantes, rehaussées

1. B.-G., 74.
2. B.-G., 68.

d'accents expressifs, et le charme de cette longue cantilène instrumentale est le plus puissant. Tour à tour elle nous berce et nous enlève, d'autant plus irrésistible en ses élans qu'elle nous a captivés d'abord par son murmure continu et balancé.

L'air qui suit est un des airs les plus populaires de Bach. Dans la partie de *violoncello piccolo* [1] reparaît la basse de l'air pour soprano de Palès, dans la cantate profane *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* [2]. M. Richard Buchmayer a fait entendre dans ses concerts des dernières années un air de Christian Ritter qu'il a découvert à la bibliothèque de la ville de Lüneburg et dans le thème duquel il reconnaît le présage du thème de cet air fameux de la Pentecôte. Ce thème d'allure spontanée s'est d'ailleurs offert à l'imagination de plusieurs maîtres au commencement du XVIIIe siècle. Observons cependant que Bach l'énonce par deux fois, comme Ritter.

A cet air est jointe une sorte de péroraison instrumentale basée sur le motif du *violoncello piccolo*. Le violon et le hautbois, qui n'ont pas figuré dans l'accompagnement, reprennent ce motif en imitations. C'est un prolongement où

1. Accordé à l'octave grave du violon.

2. B.-G., XXIX, p. 25.

le lyrisme contenu dans la poésie s'épanouit librement, allégé du fardeau des mots.

L'air de basse avec trois hautbois est entièrement tiré de la cantate de chasse que nous avons citée. Cette instrumentation déjà éclatante prépare à la richesse d'orchestre qui resplendit dans le dernier chœur.

La dernière cantate de cette série composée sur des paroles de Christiane-Marianne von Ziegler est destinée au mardi de la Pentecôte, *Er rufet seinen Schafen mit Namen*[1]. Un récit et un air y sont accompagnés de trois flûtes et il faut y signaler un air tiré d'une cantate jouée pour fêter l'anniversaire du prince d'Anhalt-Cöthen, *Durchlaucht'ster Leopold* (1717)[2]. A ces huit cantates de Christiane-Marianne von Ziegler il faut joindre une cantate pour le jour de la Trinité *Es ist ein trotzig und verzagt Ding*[3]. Le premier chœur est d'une belle rudesse : Bach y décrit la présomption et la lâcheté du cœur humain, téméraire et accablé presque dans le même moment. Pour mieux représenter cette confusion des sentiments, le musicien ente sur la fin du motif de l'audace le commencement du motif de la crainte. La vocalise arrogante qui illustre le mot *trotzig*

1. B.-G., 175.

2. B.-G., XXXIV, p. 32.

3. B.-G., 176.

se résoud, avant même que la dernière syllabe ne soit articulée, dans une suite chromatique plaintive et de rythme hésitant[1] :



L'accompagnement de l'air de soprano de cette cantate est d'une remarquable souplesse rythmique et d'un ton singulièrement passionné.

Enfin Spitta présume que les cantates *Ich bin ein guter Hirt*[2] et *Gott fähret auf mit Jauchzen*[3] sont aussi composées sur des paroles de C.-M. von Ziegler.

On peut dater avec assez de certitude la cantate *Kommt, eilet* (oratorio de Pâques)[4] et la cantate *Bleib' bei uns, denn es will Abend werden*[5] de l'année 1736. Le sujet de cette cantate est emprunté à l'Évangile du lundi de Pâques où est raconté l'épisode des pèlerins d'Emmaüs,

1. Voyez, dans la préface au XXXVe vol. de l'édition complète, les remarques de M. A. Dorffel.

2. B.-G., 85.

3. B.-G., 43.

4. B.-G., XXI, 3e livraison.

5. B.-G., 6.

leur rencontre avec le Christ que d'abord ils n'ont point reconnu, et qu'ensuite ils prient de rester près d'eux, au déclin du jour.

Cette histoire du Nouveau Testament, que tant de peintres ont retracée, est facile à mettre en scène. Dans son *Histoire de la Résurrection* (1623), Heinrich Schütz avait représenté, en un dialogue musical, l'entretien du maître et de ses disciples. Dans la cantate de Bach, il n'y a point d'intentions dramatiques. Tout le spectacle est dans l'âme. Du tableau et de l'action, il ne reste ici que des interprétations mystiques. Pour le chrétien, la seule nuit redoutable est la nuit où il se trouve plongé, quand la grâce divine s'est détournée de lui. S'il demande à Jésus de rester près de lui, c'est pour qu'il le garde dans cette clarté de la bénédiction. Mais, toute dénuée de mouvement théâtral, cette œuvre est cependant environnée d'un grand décor, pittoresque et symbolique. L'idée de ces ombres qui menacent le croyant inspire à Bach un paysage de crépuscule. L'orchestre, imprégné de la mélancolie des hautbois, et assourdi par le murmure continu des altos, semble tisser un voile de ténèbres. On dirait que les voix s'efforcent d'en percer les replis.

Les cantates *Es wartet alles auf dich* [1] et *Wer*

1. B.-G., 178.

Dank opfert, der preiset mich[1], dont Bach a transcrit plusieurs parties dans la *Messe en sol mineur* et dans la *Messe en sol majeur*, ont été composées sans doute avant 1737. Les cantates *Freue dich, erlöste Schaar*[2], *Gott ist unsre Zuversicht*[3] et *O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*[4] ont probablement été écrites entre 1738 et 1741. Toutes trois contiennent des pièces empruntées à d'autres œuvres. Dans la première, Bach se sert de la cantate profane *Angenehmes Wiederau* (1737)[5]; les principaux morceaux de la seconde sont tirés de la cantate de Noël *Ehre sei Gott in der Höhe*[6], enfin la troisième renferme des fragments d'une cantate nuptiale, en particulier le bel air d'alto, qui a une grâce d'épithalame.

Dans d'autres cantates, écrites assez vraisemblablement vers 1735, Bach transforme en grands chœurs des œuvres de musique instrumentale. C'est ainsi qu'il ajoute quatre voix à l'allegro de l'ouverture d'une *Partita* d'orchestre en *ré majeur*[7], dans la cantate *Unser Mund sei voll*

1. B.-G., 17.

2. B.-G., 30.

3. B.-G., XIII, 1re livraison. Cette livraison contient encore deux cantates nuptiales : *Dem Gerechten muss das Licht* et *Der Herr denket an uns*.

4. B.-G., 34. Voyez aussi B.-G., XLI, p. 117.

5. B.-G., XXXIV, p. 325.

6. B.-G., XLI, p. 109.

7. B.-G., XXXI, p. 66.

Lachens[1]. Dans la cantate *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*[2], il prend pour introduction le début du concerto de clavecin en *ré mineur*[3], arrangé pour l'orgue[4], et il construit le premier chœur sur l'adagio du même concerto. Par cette transformation, il témoigne d'une habileté prodigieuse. Mais cette cantate est remarquable aussi pour son caractère expressif. L'harmonie vocale qui s'épanouit entre le récitatif gémissant de l'orgue et le discours accablé de la basse continue est toute tramée de plaintes. Dans l'air de soprano, la flûte et deux hautbois d'amour dialoguent tristement. Au contraire, dans le duo final, la mélodie, le rythme, les jeux de l'orchestre ne parlent que de joie.

De la même époque datent probablement la cantate *Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist*[5], qui contient un air de ténor aux modulations progressives admirables de sentiment, la cantate *Brich den Hungrigen dein Brod*[6], où l'ingéniosité symbolique de Bach se manifeste par

1. B.-G., 110.
2. B.-G., 146.
3. B.-G., XVII, p. 3.
4. Bach emploie ce concerto entier comme introduction à la cantate *Ich habe meine Zuversicht* (B.-G., 188).
5. B.-G., 45.
6. B.-G., 39.

maint détail, et la cantate *Nun ist das Heil und die Kraft*[1], qui n'est formée que d'un puissant double chœur accompagné de l'orchestre.

Quelques œuvres écrites pour des solistes peuvent provenir aussi de cette période. Deux de ces cantates portent le titre de *Dialogus* : *Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet*[2] et *Liebster Jesu, mein Verlangen*[3]. La première de ces deux compositions est d'une grande beauté de sentiment. Dans la cantate *Süsser Trost, mein Jesus kömmt*[4], le premier air est d'une pureté incomparable. Au contraire, dans l'air de basse de la cantate *Meine Seuffzer, meine Thränen*[5], le musicien accumule, pour dire la détresse du pécheur, les motifs les plus rudes et les plus sombres. Enfin, dans la cantate *Es reifet euch ein schrecklich Ende*[6], la basse prédit avec une véhémence terrible les châtiments que Dieu prépare au pécheur. Comme toutes les cantates pour solistes que je viens de citer, la cantate pour le dimanche de *Quasimodo*, *Am Abend aber desselbigen Sabbaths*[7] est com-

1. B.-G., 50.
2. B.-G., 57.
3. B.-G., 32.
4. B.-G., 151.
5. B.-G., 13.
6. B.-G., 90.
7. B.-G., 42.

posée pour plusieurs solistes. L'introduction et un duo pour soprano et ténor, accompagnés du basson et du violoncelle, jouant à l'unisson, sont particulièrement remarquables.

*
* *

Il nous reste à étudier une série de cantates composées sur des chorals. Nous devons signaler tout d'abord quelques compositions où la mélodie du choral est traitée de manière inaccoutumée. Ainsi, dans la cantate faite sur le choral de Hans Sachs *Warum betrübst du dich, mein Herz*[1], les deux premières strophes sont chantées successivement, mais entremêlées de récitatifs. Le chrétien se lamente, pleure sur sa pauvreté, sur l'amertume de sa vie, il souhaite la mort. A toutes ces plaintes, la parole grave du choral répond par une phrase de consolation. On ne saurait exprimer avec plus de justesse les gémissements de la douleur individuelle, que la prière commune absorbe et apaise. Un émouvant récitatif de basse prélude à la seconde strophe, vers la fin de laquelle l'alto soupire, comme le dit très bien M. Arnold Schering, « le *Lied* de la pauvreté que nul, avant Bach, n'avait chanté d'une manière aussi touchante[2] ». Nous trouvons

1. B.-G., 138. Cette œuvre fut peut-être écrite vers 1733.
2. *Bach's Textbehandlung* (1900), p. 32.

encore le choral parsemé de réflexions personnelles dans la cantate *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*[1]. Dans la cantate *Ich elender Mensch*[2], le choral est simplement joué par les instruments, pendant le premier chœur, et chanté à quatre parties, à la fin.

Les cantates sur des chorals de cette dernière partie de la vie de Bach ont maintenant pour nous, arrivés à ce point de notre étude, moins d'originalité que de puissance. Dans les œuvres qui précèdent, le compositeur a montré toutes les ressources de son imagination. Son vocabulaire expressif est fondé depuis longtemps, il ne s'enrichit plus, à vrai dire, et son style n'a point de qualités à gagner. Mais s'il ne nous révèle pas de merveilles nouvelles, le maître nous étonne, du moins, par l'autorité avec laquelle il parle ce langage que nous connaissons déjà. Il le rajeunit par des audaces et par d'admirables excès. Comme le vieux Josquin de Prés qui seul, disait Luther, « faisait des notes ce qu'il voulait », Bach domine implacablement le peuple des mélodies.

D'après Ph. Spitta, les cantates les plus anciennes de ce dernier groupe remontent à l'année 1735. Ce sont les cantates *Was frag' ich*

1. B.-G., 178.
2. B.-G., 48.

nach der Welt[1], *Wo soll ich fliehen hin*[2] et *Ich freue mich in dir*[3]. Enfin il juge que l'on peut dater du 1er janvier 1736 la cantate *Jesu nun sei gepreiset*[4]. Dans le premier chœur de cette cantate, le mouvement, d'abord assez animé, s'apaise quand on en vient à ces mots : « Car nous avons accompli l'ancienne année dans une heureuse quiétude. » Pendant la même phrase, les fanfares des trompettes s'interrompent et l'accompagnement ondule doucement. Dans les interludes du dernier choral apparaît la somptueuse figuration d'orchestre qui brille dans le premier chœur.

Dans la cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein*[5], le premier chœur est fondé sur le thème du choral. Ce chœur tient à la fois du motet purement vocal et du prélude au choral écrit pour l'orgue. Par la disposition des voix que les instruments ne font que soutenir, il se rapporte à la première forme tandis que le procédé suivant lequel chacun des fragments de la mélodie exposée est annoncé par des entrées des voix en « imitations » le rattache à la seconde.

1. B.-G., 94.
2. B.-G., 5.
3. B.-G., 133.
4. B.-G., 41.
5. B.-G., 2.

Le chant inflexible du choral gouverne ainsi, dès le seuil, l'œuvre que Bach lui a consacré. Mais, comme si l'essor des voix avait besoin, pour s'élancer, d'une base aussi ferme, elles montent avec une liberté surprenante. Le soprano s'épanouit progressivement, arrache pour ainsi dire les autres parties à l'obsession de la mélodie imposée et les entraîne, préparant un superbe déploiement de sonorités vocales dont la splendeur soudaine va illuminer tout le chaos de plaintes que le texte du choral a évoquées jusque-là.

Un miséricordieux récitatif de basse sert de contre-partie à ce chœur mêlé de confiance et d'effroi. Aux supplications du peuple croyant ont succédé des prières isolées où quelques notes du choral paraissent encore. Le Seigneur, enfin, daigne répondre. Quand Bach veut transmettre la parole divine, la forme de l'*aria* lui semble trop précise et comme théâtrale, mal faite pour en traduire le ton surnaturel et un peu vague, et le langage saccadé du récitatif n'a pas cette longue pitié qu'il attend du ciel. Aussi emploie-t-il une forme à part. Il écrit une sorte d'*arioso*, où se succèdent des phrases musicales organisées et des passages simplement déclamés. Il donne ainsi aux promesses de Dieu la douceur qui console, tout en les préservant de ce

charme continu qui alanguit. Cette page de pardon annonce le retour de la grâce. L'air de ténor dit la résignation du chrétien à toute souffrance, maintenant que Dieu est avec lui. Et la cantate finit par un acte de foi, exprimé par le chant du choral, de nouveau proclamé par le chœur.

Le premier chœur de la cantate *Aus tiefer Noth schreï'ich zu dir*[1] (le *De profundis* allemand) est conçu d'après le même plan que le premier chœur de la cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh' darein* que nous venons de citer. Mais ici, la mélodie du choral est exposée par le soprano. Cette mélodie se retrouve encore, jouée par la basse continue, dans le récitatif de soprano et harmonisée à quatre voix, selon la coutume, à la fin de la cantate. Il faut signaler le trio de cette cantate, où l'opposition entre les craintes du pécheur et sa confiance en Jésus est symbolisée par le contraste entre les deux motifs principaux dont l'un est traînant et chromatique, et l'autre bien cadencé et orné de vocalises.

Tandis que dans ces deux cantates, l'orchestre, dans le premier chœur, ne fait que soutenir les voix, Bach lui donne un rôle indépendant dans les autres cantates. Ainsi, dans la cantate

1. B.-G., 38.

Schmücke dich, o liebe Seele[1], les flûtes à bec et les hautbois dialoguent avec le quatuor; dans la cantate *Gelobet seist du, Jesu Christ*[2], deux cors, trois hautbois et les cordes font entendre d'infinies vocalises de louanges qui passent de groupe en groupe; dans la cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*[3], les gammes des instruments dépeignent le cours fugitif de la vie humaine, et, dans la cantate *Christ unser Herr zum Jordan kam*[4], l'accompagnement est agité comme le courant d'un fleuve où roulent de grandes vagues. Dans la cantate *Mit Fried' und Freud'ich fahr'dahin*[5], les motifs de la flûte et du quatuor s'élèvent doucement et semblent se balancer dans l'espace, pour symboliser l'heureuse ascension de l'âme vers le ciel. Les instruments animent d'un rythme joyeux qui ne cesse point les premiers chœurs des cantates *Meine Seel'erhebt den Herrn*[6], *Ach, lieben Christen seid getrost*[7]. Dans le premier chœur de la cantate *Jesu, der du meine Seele*[8], la même

1. B.-G., 180.
2. B.-G., 91.
3. B.-G., 26.
4. B.-G., 7.
5. B.-G., 125.
6. B.-G., 10.
7. B.-G., 114.
8. B.-G., 78.

cadence entraînante alterne avec les motifs chromatiques de la douleur. En général, c'est dans le chœur par lequel s'ouvre la cantate que, suivant une habitude à laquelle d'ailleurs il est presque toujours fidèle, Bach manifeste pleinement sa force. Il révèle dès le début tout ce que le choral contient, met en œuvre et les matériaux que le thème peut fournir à l'architecte des sons, et les idées que le texte peut suggérer au « musicien-poète [1] ». Il faut avouer du reste que, bien souvent, c'est là seulement, dans cette première strophe, que les paroles sont dignes du commentaire de Bach. En effet, si nous laissons de côté, dans ces cantates, le dernier chœur, où l'on ne trouve, communément, qu'une harmonisation du choral à quatre voix, — harmonisation géniale, certes, mais où tout développement musical est interdit —, il n'y subsiste, dans bien des cas, que la première strophe du cantique sous sa forme originale. Les autres parties de l'œuvre sont composées sur les misérables vers dont Picander [2] affuble, pour les amplifier, les rajeunir

1. J'emprunte ici l'épithète si juste que donne au *cantor* M. Albert Schweitzer dans le livre où il vivifie avec tant d'enthousiasme et de clairvoyance l'image de Bach (*J.-S. Bach, le Musicien-Poète*, Breitkopf et Härtel, 1905).

2. Ce poète, qui a écrit un grand nombre des textes de cantates composées par Bach à Leipzig, était né en 1700 à Meissen. Son véritable nom est Christian-Friedrich Henrici. Spitta lui reconnaît une certaine habileté de versification et son style abonde en images faciles à traduire en musique.

et les ajuster à la coupe de l'air italien, les plus belles pensées que l'auteur du choral avait énoncées d'abord, sobrement et noblement.

Je ne peux ici qu'énumérer toutes les cantates composées sur des chorals dans cette dernière période. Cependant, je tiens à signaler plus spécialement les deux cantates dont le sujet est emprunté aux cantiques de Philipp Nicolai (1556-1608). L'une est destinée à la fête de l'Annonciation. Dans le premier chœur, le soprano, à l'unisson avec le cor, chante la mélodie et les paroles de la première strophe du choral qui commence par ces mots : *Wie schön leuchtet der Morgenstern*[1], « de quelle beauté resplendit l'étoile du matin ». Le thème est exposé par fragments que l'orchestre précède, accompagne et relie. Bach ne s'est pas astreint à fonder chacun de ces préludes ou de ces intermèdes instrumentaux sur un motif du choral. Il n'a employé que pour le deuxième vers et le cinquième, où le deuxième se répète, ce procédé, imaginé par Johann Pachelbel dans ses chorals pour orgue. De cette manière, les instruments s'épanouissent librement : ils ornent le chant du choral sans être obligés de le refléter constamment. L'artifice est ainsi moins rigoureux, et la poésie plus grande. Les voix de l'orchestre chantent pour

1. B.-G., 1.

elles-mêmes. Non soumises au texte, mais nourries du texte, elles en agrandissent la signification, en déploient tout le pittoresque, et en prolongent le sentiment. Elles y ajoutent une sorte de commentaire, inarticulé, il est vrai, mais plein de figures allégoriques. L'âme du poète y revit, émancipée des chaînes du langage, et enivrée du lyrisme où la jettent ces visions de la nature dans lesquelles elle contemple le reflet de Dieu. Chaque instrument a une tâche bien déterminée, dans cette description de l'aurore du salut. Le violon chante le scintillement de l'astre du matin, les cors et les *oboi da caccia* disent le calme des grands espaces où vibre une harmonie secrète. Tout l'orchestre, d'ailleurs, est pénétré d'un sentiment d'extase qui, évoqué par le premier motif des violons, va dominer, repris par les instruments à l'unisson, enfin adopté par les voix, redit et varié infiniment. On dirait que cette phrase initiale se propage dans la première partie de la cantate comme se propage, merveilleusement persuasif, l'enthousiasme d'un cœur profondément ému.

La musique interprète d'ailleurs avec une égale harmonie de sentiment le reste du cantique : même magnificence d'images, même abondance de délices, même lumière. Perles, joyaux, rayons de joie et flammes d'amour, « lait

et miel du verbe saint... lyres accordées pour un chant clair », voilà les ressources du trésor sensible que la poésie offrait au compositeur. Il suffit d'entendre l'air de soprano et l'air de ténor, paraphrases de la troisième strophe et de la cinquième strophe du choral, pour reconnaître que Bach fut l'interprète fidèle des pensées de Nicolai.

Dans la cantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*[1], Bach nous manifeste, dans sa plénitude, son culte pour le choral. Parfois, il a usé du cantique comme d'une ressource inépuisable et sainte, cherchant à faire passer dans ses œuvres l'étrange efficace de cette musique devenue, grâce à une longue dévotion, aussi intelligible que pieuse ; il a eu recours à la vertu de cette prédication qu'un chant connu répand, et il a emprunté à la puissance de cette mélodie dont l'écho réveille dans l'âme l'avertissement des paroles sacrées. Ici, Bach ne demande plus de bienfaits au choral, mais il le sert. Toute la cantate *Wachet auf* dépend des trois strophes publiées par Nicolai à la suite de son *Freudenspiegel des ewigen Lebens* (1599). Le cantique est entier : le verset, la mélodie restent intacts. Si d'autres paroles y sont ajoutées pour parfaire l'œuvre musicale, elles découlent du moins du

1. B.-G., 140.

texte de Nicolai, mais ne le heurtent point, le complètent en le respectant, de même que les motifs que Bach a fait jaillir de la mélodie de Nicolai l'ornent et la développent.

Le sujet du poème est tiré de l'Évangile des dix vierges (*Matth.* CXXV). Le premier chœur est précédé d'un bref prélude instrumental, où les violons et les hautbois se répondent. Ils alternent mesure par mesure, sur des accords répétés au rythme uniforme et majestueux où frissonne déjà, cependant, un vague émoi. A la cinquième mesure, les violons s'élèvent au-dessus de ces harmonies frémissantes, et annoncent le thème du choral par un motif vigoureux et fervent. Les hautbois reprennent et accentuent cette phrase noble. Tout s'anime alors : des gammes serrées montent soudain, se déroulent dans une lumière qui surprend et elles flamboient comme des rayons. Après une cadence décidée des instruments, le soprano entonne le choral. Aux rythmes pressants, aux effusions entraînantes de l'orchestre s'unit, pour accompagner la fière mélodie, la vivante ingéniosité des voix. Par elles surgissent les images que le texte suggère et les sentiments qu'il éveille. Au milieu du grand élan descriptif des instruments, et sous la ligne hautaine du choral, elles sont plastiques et lyriques. Comme un personnage qu'exaltent

les paroles qu'il entend et qu'il répète, le chœur tressaille. A chaque verset, il est en proie à l'agitation que le poète déchaîne en lui : tour à tour il commande, il acclame, il interroge, il répète les cris des veilleurs qui, des hautes tours, s'alarment dans la nuit. Vers la fin, il s'épanche en éclatantes vocalises de jubilation, et l'emporte même sur l'orchestre par son tumulte d'allégresse.

Comme un héraut, le ténor proclame la venue de l'époux. Dans un colloque d'une beauté unique, Bach fait dialoguer, sous la figure de la vierge prudente et du fiancé attendu, Jésus et l'âme fidèle. C'est un poème extraordinaire du désir pur et de la tendresse chaste. Les voix n'expriment que la douceur de cet amour mêlé de prière et de miséricorde. Le violon les accompagne. D'abord il parle comme elles, puis il dit ce qu'elles ne sauraient traduire. Dans son chant passionné, où tourbillonne éperdûment l'essaim des sentiments indicibles, palpite l'ivresse mystique des personnages et la fièvre de leur avide langueur.

Par le choral varié qui suit, Bach évoque la marche des élus vers la salle du festin où Jésus les convie. Après un affectueux récit de basse, le dernier duo met de nouveau en scène le Sauveur et l'âme élue. Ce duo, tout pénétré de joie, n'a

pas la profondeur du dialogue précédent. Mais, s'il ne trouble point, il charme, élégant et radieux. La cantate se termine par la troisième strophe du choral, chantée à quatre voix.

Cette cantate faite pour le 27e dimanche après la Trinité, ne peut avoir été composée que pour 1731 ou 1742. Spitta choisit la première date, guidé par l'aspect de l'autographe. Wilhelm Rust, l'éditeur du XXVIIIe volume des œuvres de Bach, adopte la seconde.

La dernière cantate de cette série de compositions faites sur des chorals paraît être la cantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.* Dans le récit d'alto de cette œuvre, on trouve des allusions aux malheurs que la deuxième guerre de Silésie (1744-1745) avait causés pour la Saxe. Cette cantate est faite pour le 25e dimanche après la Trinité : on peut donc la dater du 15 novembre 1744 [1].

1. Les cantates sur des chorals dont les titres suivent ont été aussi composées, selon Spitta, entre 1735 et 1745 : *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (B.-G., 3), *Ach Herr, mich armen Sünder* (B.-G., 135), *Allein zu dir, Jesu Christ* (B.-G., 33), *Christum wir sollen loben schon* (B.-G., 121), *Das neugeborne Kindelein* (B.-G., 122), *Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort* (B.-G., 126), *Herr Christ, der einig' Gottessohn* (B.-G., 96), *Herr Gott, dich loben alle wir* (B.-G., 130), *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (B.-G., 113), *Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott* (B.-G., 127), *Ich hab'in Gottes Herz und Sinn* (B.-G., 92), *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* (B.-G., 123), *Mache dich, mein Geist, bereit* (B.-G., 115), *Meinen Jesum lass ich nicht* (B.-G., 124), *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (B.-G., 101), *Nun komm, der Heiden Heiland* (deuxième composition, B.-G., 62), *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* (B.-G., 111), *Wohl dem, der sich auf seinen Gott recht kindlich kann verlassen* (B.-G., 139).

ŒUVRES DIVERSES

LA MUSIQUE POUR LA PASSION, LES ORATORIOS, LES ŒUVRES LATINES, LES MOTETS, LES CANTATES PROFANES.

Bach nous a laissé deux « Passions », composées d'après le récit de l'Évangile, commenté par des airs, par des chorals et par des chœurs, la *Johannes-Passion* et la *Matthäus-Passion*. De plus, il employa plusieurs morceaux de la *Trauer-Ode* écrite en l'honneur de Christiane Eberhardine dans une *Marcus-Passion*, qui est perdue. Enfin, on lui a attribué une *Lucas-Passion* qui, bien que copiée de sa main, et après 1730, paraît bien différente de tout ce qu'il nous a donné, et ne provient pas de lui[1].

Dans la *Johannes-Passion*, chantée sans doute pour la première fois le vendredi saint de 1724, remaniée et reprise plus tard, des éléments bien distincts sont assemblés pour nous retracer le

1. B.-G., XLV[2]. Voir l'étude de M. le D[r] Prieger *Echt oder Unecht* (Berlin, 1889).

souvenir du jugement, des souffrances et de la mort de Jésus. Le texte de l'Évangile, qui nous les raconte, y est lu tout entier. Le ténor tient le rôle de l'historien, les divers personnages qui sont évoqués dans son récit prennent la parole, et la foule intervient aussi, représentée par le chœur. Telle est la mise en action du drame sacré tiré de l'Écriture. L'âme chrétienne en est spectatrice, et exprime les sentiments que lui inspire le sacrifice de son Sauveur. Dans les airs s'épanche le lyrisme de la méditation individuelle : dans les chorals, c'est le peuple fidèle tout entier qui prend part aux douleurs de son Dieu.

Bach n'arriva pas sans peine à joindre aux paroles de l'Évangile des fragments poétiques destinés à fournir la matière des airs de cette Passion. Il emprunta six airs au texte composé par le poète Barthold-Heinrich Brockes (1680-1747) sous ce titre : *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*[1]. Le dernier chœur est aussi tiré du même poème. Mais il transforma ou fit transformer par quelque littérateur de son entourage les passages qu'il prit dans Brockes. Nous ne pouvons insister ici sur cette œuvre qui, maintenant, est assez souvent exécutée à Paris[2].

1. Le poème de la *Passion* de Brockes eut le plus grand succès. Keiser, Hændel, Mattheson, Stolzel, Telemann mirent en musique les vers du poete de Hambourg.

2. Dans les chœurs chantés par la foule, se manifeste la rudesse,

La *Matthäus-Passion*[1] est plus vaste et plus mouvementée que la Passion selon saint Jean. Bach y déploie, avec une vigueur inouïe, l'étoffe de l'Écriture, brodée de larmes, agitée de tourbillons, et diversement peinte, tantôt sombre, et tantôt rougeoyante, colorée de flammes et de sang. Aux personnages traditionnels du vieux drame liturgique se joint ici la figure allégorique de la Fille de Sion, que nous trouvons déjà dans les Passions de Hambourg. Elle voit la tragédie, elle en ressent directement les émotions, et elle fait part de ses angoisses et de sa pitié à l'assemblée des chrétiens. Ses réflexions et ses plaintes forment un commentaire lyrique de la récitation de l'historien. Dans le premier chœur, c'est elle déjà dont la voix, multipliée par les voix d'un groupe de chanteurs, invite les fidèles à contempler le martyre du juste supplicié. Un deuxième groupe dialogue avec ce personnage surnaturel dont la parole nous arrive enflée de toutes les plaintes de l'Écriture. « Venez... participez à mes gémissements. Voyez ! — Qui ? — Le fiancé. Voyez-le ! — Comment ? — Tel un agneau. » A ce moment, guidé par cette intuition qui lui est propre et qui le sert si merveilleusement dans

l'obstination aveugle du peuple. Bach répète la même musique pour des paroles toutes différentes. C'est une ingénieuse image de l'opiniâtreté de la multitude et de son absence de discernement.

1. B.-G., IV.

son art nourri d'allusions, Bach fait intervenir un troisième chœur. Formé sans doute de cette classe de ses élèves qui ne pouvaient encore se joindre aux choristes bien exercés des deux autres groupes, ce chœur de soprani expose, à l'unisson, le choral de Nicolaus Decius : « Agneau de Dieu sans tache[1]. » Bach engage ainsi, dès le début, toutes ses forces. Le choral qui, si souvent, rayonne au-dessus des lamentations du chrétien et lui apporte un message de grâce, paraît ici, ainsi que l'a fort bien dit M. William Cart, comme « la prière et l'adoration de l'Église éternelle », et cette prière « parle plus haut que les chants de deuil des vivants[2] ». Les terreurs et la tristesse de la foule agitée, dont Mosewius reconnaît si justement la rumeur dans ces pages, se résolvent dans un chant rituel. Dès la première scène, Bach nous avertit de la qualité du spectacle qu'il nous présente. Il veut que notre cœur soit déchiré par ce prologue douloureux, mais il nous rappelle en même temps que, mort pour nous, le héros du drame est un Dieu.

Dans cette Passion, d'ailleurs, le choral est employé avec une rare convenance expressive. A chaque péripétie de l'action, l'Église parle dans la langue puissante du cantique popu-

1. Voyez page 64 de cette étude.

2. *Étude sur J.-S. Bach*, 1899, p. 208.

laire, qui a des tons pour toutes les émotions.

Il serait bien difficile d'analyser ici en détail cette œuvre étonnante de grandeur tragique et de piété douloureuse. J'insisterai cependant sur les récitatifs et sur certains passages en forme d'*arioso*, auxquels, il faut bien l'avouer, les traductions françaises nuisent infiniment et qui, pour cela, restent souvent presque inaperçus des auditeurs. Le texte de l'Écriture y est déclamé dans un style qui nous annonce le style des plus beaux récitatifs wagnériens. C'est une magnifique prose musicale. Elle vit comme un langage spontané que des gestes animent et complètent. Dès que le sentiment l'emporte, elle se déploie : toujours nombreuse, elle devient alors lyrique et son éloquence se répand en libre mélodie[1]. Dans les récitatifs du Christ, l'accompagnement des violons met une lumière surnaturelle. Bach renouvelle ainsi le procédé des Italiens qui environnent des harmonies des instruments à cordes les discours des personnages merveilleux qui interviennent dans l'action. M. William Cart remarque très justement que, « dans le récit du dernier repas du Christ, Bach a mis en relief les deux moments principaux, la réponse de Jésus à Judas et l'institution de la Cène, l'une par une

1. Voyez l'excellente étude de M. le Dr Alfred Heuss *Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen* (*Bach-Jahrbuch* 1904).

phrase des violons, un long regard plein de tristesse, l'autre par une mélodie large et admirablement accompagnée[1]. » Ce dernier passage est un des plus beaux témoignages de l'art inspiré avec lequel Bach sait traiter la forme si souple de l'*arioso*[2].

*
* *

Nous rencontrons encore, dans l'œuvre de Bach, d'autres compositions où les fêtes de l'Église sont célébrées par une sorte de représentation religieuse. On a donné à ces compositions le nom d'*Oratorios*. Spitta les considère comme un renouvellement des spectacles religieux du moyen âge plutôt que comme des *oratorios* proprement dits, et il juge plus rationnel de les désigner sous le titre de *Mystères*[3]. J'ai déjà cité l'*Oratorio de Pâques* (*Kommt, eilet und laufet*[4]), où, dans l'introduction d'orchestre, se manifeste l'allégresse causée par la résurrection, et où soupire la plainte des fidèles, que le souvenir de la mort du Sauveur attriste encore. La cantate pour la fête de l'Ascension, *Lobet Gott in*

1. Ouvrage cité, p. 212.

2. Voyez l'étude substantielle de M. Arnold Schering *Bach's Textbehandlung* (1900), p. 29.

3. Spitta, *J.-S., Bach*, II, p. 329

4. B.-G., XXI.

seinen Reichen[1], est aussi un *oratorio*. Le premier chœur est écrit dans la forme italienne de l'*Aria* avec *da capo*. Il y a certes beaucoup de magnificence et d'art dans ce chœur, mais on y cherche en vain cette correspondance intime et constante entre le texte et la musique, entre les pensées, d'une part, et les images de l'autre, qui est si apparente dans les œuvres de premier jet de Bach. Philipp Spitta avait déjà pressenti que cette composition, magnifique d'ailleurs, avait germé d'un autre livret. Or elle s'adapte parfaitement aux paroles par lesquelles commence la cantate *Froher Tag*[2] exécutée en 1732 à l'inauguration des nouveaux bâtiments de la *Thomasschule*. Après ce chœur joyeux, le ténor expose le sujet, d'après l'Évangile. La basse accompagnée des deux flûtes, dépeint, toujours en style de récit, la douleur et les larmes des disciples délaissés, puis l'alto, dans un air suppliant, prie le Seigneur de rester parmi les siens. L'histoire sacrée se continue dans un récitatif de ténor terminé par ces mots : « Et il est assis à la droite de Dieu. » La communauté chrétienne intervient alors par un choral : « Tout maintenant est au-dessous de toi. » Pour donner une valeur symbolique à cette mélodie, dont le thème

1. B.-G., II.
2. Voyez Spitta, *J.-S. Bach*, II, p. 889.

reste intangible, Bach l'écrit dans les notes graves du soprano.

Le *Weihnachts-Oratorium*[1] qui complète la série de ces œuvres de dénomination particulière est destiné à célébrer plusieurs fêtes successives, non seulement le jour de Noël, mais encore les solennités qui suivent et forment comme un « temps de Noël », le « Temps des douze Nuits » qui s'étend de la Nativité à l'Épiphanie.

Cette œuvre est ainsi composée de six parties distinctes. Les trois premières sont consacrées aux trois jours où l'on fêtait la naissance de Jésus (25, 26 et 27 décembre). La quatrième partie est faite pour le jour de l'an, la cinquième pour le dimanche qui suit, la sixième pour l'Épiphanie. Chacune de ces pièces, prise à part, semble complète. Et cependant, quand on les réunit, elles se rejoignent en un tout bien forgé. Les six cantates de l'*Oratorio de Noël* ne sont pas en effet simplement juxtaposées : un lien de ressemblance les rattache les unes avec les autres, elles sont étroitement apparentées. La trame du sujet leur est déjà commune, et elle se développe en chacune d'elles sous des formes analogues. Les six cantates sont, presque toutes, de mêmes proportions et de mêmes dehors. De plus, cette œuvre est une par l'esprit, et la con-

1. B.-G., V².

tinuité du style y est produite par la continuité du sentiment. C'est en effet un poème de la joie qui se déroule dans les six chants du *Weihnachts-Oratorium*. Et toutes les variétés de la joie y sont représentées.

Pour dépeindre la joie triomphante, Bach n'a pas craint de puiser dans ses œuvres profanes. Le premier chœur commence à peine que nous en sommes avertis. Ce début d'oratorio est d'allure héroïque et presque martiale. Les timbales y résonnent à découvert, on entend des trilles de flûtes, puis de hautbois, une vague impétueuse des violons traverse l'orchestre, enfin la clameur des trompettes retentit, flamboyante, et les voix, à l'unisson, annoncent aux auditeurs qu'ils doivent se réjouir. C'est une invitation violente à la joie. Début bien différent de ces chœurs d'entrée touffus, où Bach étale autour de quelque thème de choral l'étoffe large de ses motifs ondoyants, et l'étend comme un tissu magnifique suspendu aux arbres d'une forêt pleine de visions. Là, tout est profondeur ; ici, tout est mouvement. Claire et impérieuse, cette musique chasse les rêves flottants. Elle entraîne, elle contraint : on ne peut résister à cet ouragan d'allégresse.

A ce chœur, pris dans le *Dramma per Musica*[1], composé en 1733 pour l'anniversaire de la

1. B.-G., XXXV.

reine de Pologne, électrice de Saxe, succède un récit calme. Le ténor annonce la naissance prochaine du Messie. Dans l'air qui suit, l'alto, que le hautbois d'amour accompagne, prépare Sion à recevoir le bien-aimé. Cet air provient d'une cantate profane, le *Choix d'Hercule* (1733)[1].

Le peuple chrétien répond aux avertissements adressés à Sion par le choral « Comment te recevrai-je ? » Ici la sensibilité ingénieuse de Bach se révèle encore. Le maître de la Passion délaisse la mélodie traditionnelle de Melchior Teschner (1615) et prend la mélodie de Hassler que l'on a jointe au choral : « O chef sanglant, face meurtrie. » Au moment même où l'on va fêter la naissance du Sauveur, il rappelle ainsi le terme douloureux de sa mission.

« Et elle mit au monde son premier-né », poursuit l'évangéliste. Un nouveau choral salue le Messie venu parmi les hommes. Les hautbois ornent cette musique simple de vocalises lentes et presque plaintives. Après un air encore transcrit du *Dramma* de 1733, la première partie se termine par un choral.

La seconde partie commémore l'adoration des bergers. Elle a pour introduction une *Sinfonie* tout imprégnée du sentiment de la nature, interprétée par un mystique. On y ressent la poésie

1. B.-G., XXXIV.

des nuits claires, en y trouvant l'image d'un ciel aux profondeurs cristallines, où des étoiles scintillent d'un éclat bref. Le balancement égal et continu des rythmes évoque l'harmonieux pèlerinage des astres au travers des espaces nocturnes, que des anges sillonnent aussi, d'un vol doucement cadencé, et les hautbois des pâtres semblent répondre, de la terre, à ce concert des cieux.

Les airs de cette seconde partie sont empruntés aux œuvres profanes que nous avons déjà citées. L'air de ténor, dont le thème reparaît dans une pièce de clavecin, est tiré du *Dramma* en l'honneur de la Reine, et l'air d'alto vient du *Choix d'Hercule*. Déjà dans cette œuvre, c'était une berceuse : ici, la mère de l'enfant divin la chante auprès de la crèche. On a observé que Bach avait transposé dans une tonalité plus grave cette mélodie par laquelle la Volupté voulait charmer le jeune Hercule. En outre, il ajoute les hautbois, et une flûte qui joue une octave au-dessus de la voix. Le coloris de l'accompagnement devient ainsi plus sombre, et la voix unie à la flûte prend un caractère presque surnaturel.

Après un chœur où Bach paraphrase avec audace le « Gloire à Dieu au plus haut des cieux », et traduit le « Paix sur la terre » par des accords douloureux qui représentent bien plutôt le désir

de la paix que la paix elle-même, la deuxième partie se clôt par le choral de Noël, accompagné des motifs de la *Sinfonie* jouée en prélude à cette seconde cantate de l'oratorio.

Dans la troisième partie, le second chœur, très pittoresque, doit être signalé, ainsi que le bel air d'alto avec violon solo.

Le premier chœur de la quatrième partie est encore emprunté à la cantate *Hercules auf dem Scheidewege*. Destinée au 1[er] janvier, cette cantate est consacrée à l'adoration du nom de Jésus. Après le récit où l'évangéliste rapporte en quelles circonstances l'enfant reçut ce nom, la basse récite une série d'invocations à Jésus, et le soprano chante un *arioso*, sans que la basse interrompe ses magnifiques effusions, ce qui produit un mélange extrêmement remarquable de langage musical et de libre mélodie. Après l'air « de l'écho », pris dans le *Choix d'Hercule*, un duo, analogue au précédent, glorifie le nom de Jésus. A eux seuls, ces duos mériteraient, tant à cause de la liberté de la forme que pour la force de l'expression, une étude approfondie.

Un chœur étincelant, fortement rythmé, aux consonances pleines, sert d'introduction à la cinquième partie de l'oratorio qui contient une sorte d'ode à la lumière. Dans la sixième cantate, se trouve un récitatif d'une constitution

peu commune. Les quatre voix y prennent part en même temps.

L'oratorio a pour conclusion le choral que l'on a entendu au commencement. Mais Bach a transformé ici la mélodie que les souvenirs de la Passion rendaient si dolente ; elle résonne dans l'enthousiasme de l'orchestre entier, aux accents des trompettes. Bach qui, bien souvent, se montre le strict observateur des modes anciens, répudie, dans ce dernier choral, la cadence mineure et toute l'incertitude du quatrième mode. Le chant reste intact, mais les voix de l'accompagnement et l'orchestre le soutiennent d'une harmonie vigoureuse dans le ton de *ré majeur* : l'œuvre finit dans la joie et dans la force.

*
* *

Le *Magnificat*[1], composé aussi pour la fête de Noël, compte, comme le *Weihnachts-Oratorium*, parmi les hymnes à la joie de J.-S. Bach. De toutes ses œuvres latines, celle-ci est sans doute la plus directement et la plus scrupuleusement inspirée du texte. Le premier chœur, écrit à cinq voix, n'est qu'une longue « jubilation » qui éclate, se déploie et se répète, pour exprimer la joie du premier verset *Magnificat anima mea dominum*

1. B.-G., XI[1].

Voici les premières mesures de la partie de soprano :



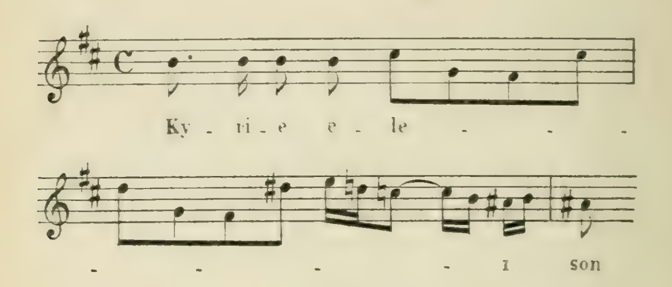
Dans les versets suivants, Bach traduit aussi avec un soin presque ingénu, à la manière des primitifs, les images musicales suggérées par les paroles. Les motifs s'élèvent, les rythmes s'animent pour dire l'exultation de l'âme choisie par Dieu, un thème descendant symbolise l'humilité de la servante du Seigneur, le chœur tout entier intervient subitement dans un air de soprano, pour symboliser la voix de « toutes les générations », le contraste dans la signification des mots *deposuit* et *exaltavit*, est figuré par le contraste dans la direction des thèmes qui les accompagnent. Mais, au milieu de ces jeux familiers aux anciens maîtres, nous trouvons des allusions profondes, et telles que Bach seul en sait imaginer.

Dans le verset *Suscepit Israel puerum suum*, l'antique mélodie sur laquelle se chante le *Magnificat* allemand plane au-dessus du trio des deux voix de soprano et de l'alto. Le vieux thème liturgique du *tonus peregrinus* se mêle ainsi au cantique d'actions de grâces que les voix déroulent. Il rappelle cette miséricorde que Dieu, dans tous les temps, et sous toutes les lois, réserve au peuple fidèle. Le musicien a réuni, en un seul faisceau, les bénédictions promises à ceux qui ont servi le Seigneur dans la sincérité de leur âme, quelle que soit la discipline de leur religion.

Dans la *Messe en si mineur*[1] nous trouvons aussi des traces de cette espèce de christianisme idéal que Bach, comme Leibniz, a fondé dans son âme conciliatrice. Il avait destiné cette messe à la Chapelle de l'Électeur de Saxe, qui était catholique. En 1733, il dédia au prince le *Kyrie* et le *Gloria*. Dans le *Credo*, il emploie les thèmes de la liturgie romaine. Certains chœurs enfin ont une allure palestrinienne très reconnaissable. Mais, dès le *Kyrie*, on sent que la piété individuelle l'emporte. Le début n'a point le calme de l'imploration rituelle : par chacune des voix, dans le chœur et dans l'orchestre, la musique exprime des sentiments personnels. Elle est

1. B.-G., VI.

animée d'une sorte de lyrisme sombre que la prière collective ne connaît pas.



Le *Gloria* a ce caractère d'allégresse gigantesque dont l'*Oratorio de Noël* est revêtu. Mais le *Laudamus te* n'a point la même magnificence proclamée d'abord par tout le chœur : la louange de Dieu y est chantée par le soprano solo, en longues vocalises contemplatives.

Plusieurs parties de cette messe sont des adaptations au texte latin de fragments de cantates antérieures. Spitta observe que Bach a procédé à ces transformations avec une grande habileté et un remarquable souci de l'expression.

Quatre *Messes brèves* (*Kyrie* et *Gloria*) figurent encore parmi les compositions latines de Bach[1] ; elles sont formées presque entièrement de fragments de cantates adaptés aux paroles latines[2].

1. B.-G., 8.

2. Il faut citer parmi les plus belles pages originales le *Kyrie* de la *Messe en fa*.

*
* *

Nous avons encore six *Motets* allemands de Bach[1]. Quatre sont à double chœur : *Singet dem Herrn ein neues Lied*, *Fürchte dich nicht*, *Komm Jesu, komm*. *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*. Un autre est à cinq voix, *Jesu meine Freude*[2], et *Lobet den Herrn* est écrit à quatre voix. On ne peut considérer comme authentiques que ces six motets. Parmi ceux qui sont, sans raison suffisante, attribués à Bach, il faut citer le beau motet à deux chœurs *Ich lasse dich nicht*, composé, comme je l'ai déjà dit, par Joh. Christoph Bach[3]. Ces œuvres paraissent dater de 1730 environ. Pour l'une d'elles, on peut préciser le jour de l'exécution : c'est au mois d'octobre de l'année 1729 que fut chanté le motet *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*, au service funèbre d'Ernesti, directeur de la Thomasschule. M. Alfred Heuss a résolu définitivement la question, souvent agitée, de l'accompagnement des *Motets* de Bach. Ils ne sont point faits pour être chantés sans l'orgue, dont la basse de seize

1. G.-B., XXXIX.

2. Je signale l'admirable étude de M. le Dr H. Kretzschmar sur ce motet d'expression si profonde (*Erstes deutsches Bachfest in Berlin* 1901. *Festschrift*, p. 29.)

3. Voyez p. 10 de ce volume.

pieds assure l'harmonie des voix, quelquefois inadmissible sans ce complément à l'octave grave[1].

*
* *

Nous ne pouvons parler ici avec tous les développements qu'il faudrait des œuvres profanes de Bach. Quelques-unes ont été déjà citées au cours de cette étude : ce sont des cantates de circonstance, faites en l'honneur de personnages de la Cour de Saxe[2]. Si l'on veut énumérer ces œuvres dans l'ordre chronologique, il convient de citer en premier lieu la cantate *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*[3], donnée à une fête de chasse organisée pour l'anniversaire de Christian, duc de Saxe-Weissenfels. Elle fut exécutée pendant le repas (23 février 1716). Je rappelle que la basse de l'air que Pales chante dans cette cantate a été employée dans l'air si connu de la Pentecôte (cantate *Also hat Gott die Welt geliebt*[4]). En 1717, Bach composa, pour l'anniversaire de Léopold d'Anhalt Köthen (10 décembre), la can-

1. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* VI, p. 107 (1904).

2. *Hercules auf dem Scheidewege* (1733), *Tönet ihr Pauken* (1733), et *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (1734). Ces trois œuvres sont publiées dans le vol. XXXIV de l'édition complète.

3. B.-G., XXIX.

4. B.-G., 68.

tate pour solistes *Durchlauchtster Leopold*[1]. Pour l'anniversaire de la seconde femme du prince, Bach écrivit la cantate *Steigt freudig in die Luft*[2] (1726).

Dans quelques-unes des cantates profanes, se révèle, plus encore que dans les œuvres d'église, le sentiment de la nature qui est si particulier à Bach. La cantate *Weichet nur, betrübte Schatten*, dont le premier air est exquis, est un poème du printemps, la cantate *Zerreisset, zersprenget, zerstrümmert die Gruft*[3], faite en 1725 en l'honneur du professeur August-Friedrich Müller est toute inspirée, au mois d'août, de la poésie de l'automne proche : la fureur des vents d'équinoxe y est dépeinte avec un réalisme violent, et la « chute des feuilles » y est chantée avec une douce mélancolie. Dans le *Dramma per Musica* composé en 1734 pour l'anniversaire d'Auguste III (*Schleicht, spielende Wellen*)[4], Bach décrit, avec une variété merveilleuse, les jeux et les colères de l'eau.

D'autres cantates profanes ont un caractère tout particulier. Bach fait du *Streit zwischen*

1. B.-G., XXXIV. Cette cantate est employée dans la cantate pour la Pentecôte *Erhöhtes Fleisch und Blut* (B.-G., 173).

2. Cette œuvre fut plusieurs fois remaniée. Elle fut même transformée en cantate d'église (*Schwingt freudig euch empor*, B.-G., 36).

3. B. G., XI².

4. B.-G., XX².

Phœbus und Pan [1] une plaisante satire, où il se moque rudement de ses détracteurs imbéciles, et donne son propre portrait tracé avec autant de charme que d'humour. La cantate en dialecte *Mer hahn en neue Oberkeet (Nous avons un nouveau suzerain* [2]*)* est toute populaire, et le maître y emploie des motifs alors en vogue parmi le vulgaire. Il y insère même la mélodie de la fameuse *Folie d'Espagne*. Enfin, dans la *Caffee Cantate* [3], il nous apprend qu'il n'a point dédaigné la simple gaieté. Un sourire s'est épanoui sur sa face bourrue, et son visage triste et énergique s'est éclairé, quand il a peint ce petit tableau d'intérieur. Mais il ne faudrait pas longtemps chercher pour découvrir les témoignages de cette solennelle sincérité qui élève toutes les paroles de Bach. Le vieux Schlendrian, ce père grondeur et faible, s'exprime parfois avec une noblesse inattendue. Dans le cadre d'une comédie domestique, où le décor semble déjà planté pour la *Petite Ville* de Kotzebue, agissent des personnages dont quelques traits revivront dans les héros de l'épopée

1. B.-G., XI².

2. B.-G., XXIX (*Cantate burlesque*). Cette œuvre est de 1742.

3. B.-G., XXIX. C'est bien à tort qu'on désigne, en France, cette cantate sous le titre pesant de *Cantate sur l'abus du café*. On lui donne ainsi une physionomie prêcheuse qu'elle n'a pas en réalité. Cette œuvre date de 1732 environ.

familière de Gœthe, *Hermann et Dorothée*. Bach préside à leur jeu avec une sympathie qui n'est pas toujours ironique. On devine que ce prêtre des religions du cœur a confié à Lieschen et à son père le soin de célébrer pour lui, en des rites naïfs et tendres, le culte du foyer.

LES ŒUVRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Nous avons vu que la dernière composition de J.-S. Bach avait été un choral pour l'orgue, qu'il dicta, peu de temps avant sa mort, à son gendre Altnikol. Ses premiers essais de musique instrumentale furent aussi, vraisemblablement, des pièces faites sur des cantiques allemands. Les jeunes organistes débutaient par des exercices de ce genre. Cet apprentissage de l'art de l'organiste se faisait généralement sur le clavecin ou sur le clavichorde : on n'autorisait les élèves à s'essayer sur l'orgue que s'ils étaient assez habiles déjà pour ne point outrager, par de grossières maladresses, l'instrument consacré. Et, d'autre part, en répétant les mélodies saintes, ils entretenaient dans leurs maisons une sorte de prière, un peu balbutiée, sans doute, ressassée péniblement et pleine de fautes, mais les oreilles pieuses pouvaient y trouver le même charme qu'à ces phrases de psautier que les enfants épè-

lent, aux petites écoles. D'ailleurs, le choral, qui est l'âme de la musique religieuse luthérienne, avait ses racines mêmes dans le cœur du peuple. Tout ce que les fidèles d'avant la Réforme avaient aimé des mélodies grégoriennes revivait en ces prières nouvelles. On peut y reconnaître le vieux chant des clercs, ralenti et traduit pour que chacun le redise en le comprenant. Mais l'on y trouve aussi les traces des anciennes complaintes germaniques faites pour l'église, et le souvenir de quelques mélodies profanes y transparaît encore.

Ainsi formé, le cantique protestant, où se reflète la pensée allemande en ce qu'elle a de plus profond, ne pouvait manquer d'avoir une place au foyer. Les plus anciens chorals de Bach sont écrits pour le culte domestique, plutôt que pour le culte de l'église. Je veux parler ici de ces suites de variations (*Partite*) sur les cantiques *Christ, der du bist der helle Tag*, *O Gott, du frommer Gott*[1], *Ach was soll ich Sünder machen?*[2] On reconnaît le style de Georg Böhm dans ces arabesques de la mélodie ornementée et dans l'emploi du *basso ostinato*. Mais, dans ces phrases où se fond la rigidité des thèmes donnés, Bach

1. B.-G., XL, p. 107 et 114. Ces *Partite* sont aussi publiées dans le cinquième volume des pièces d'orgue éditées chez Peters.

2. B.-G., XL, p. 189.

témoigne déjà de son admirable richesse d'imagination et de son ampleur lyrique. L'écriture est d'ailleurs bien plutôt l'écriture d'un claveciniste que d'un organiste. Dans la première strophe de chacune de ces suites, la mélodie est accompagnée lourdement : les *Partite diverse sopra Christ, der du bist der helle Tag* ont ce début :



Ce n'est pas la polyphonie continue de l'orgue. De plus, dans ces *Partite*, la pédale n'intervient qu'une seule fois d'une manière distincte, et encore, elle est écrite *ad libitum*, et sous une

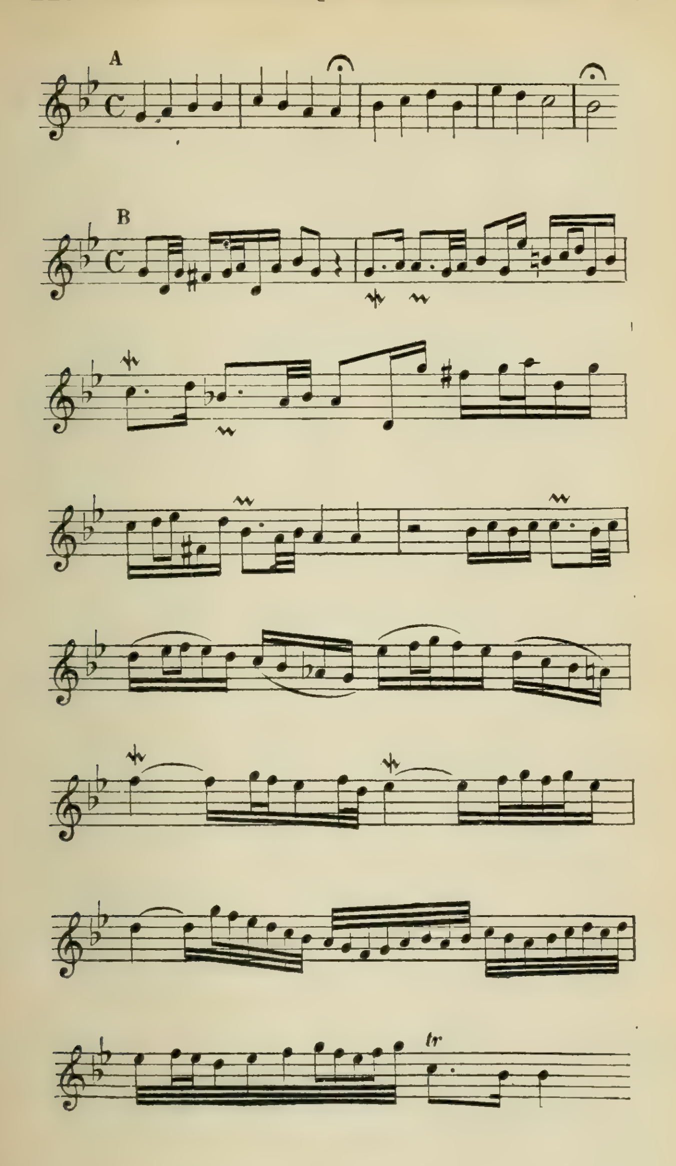
forme plus propre à la pédale du clavecin qu'à la pédale de l'orgue[1].

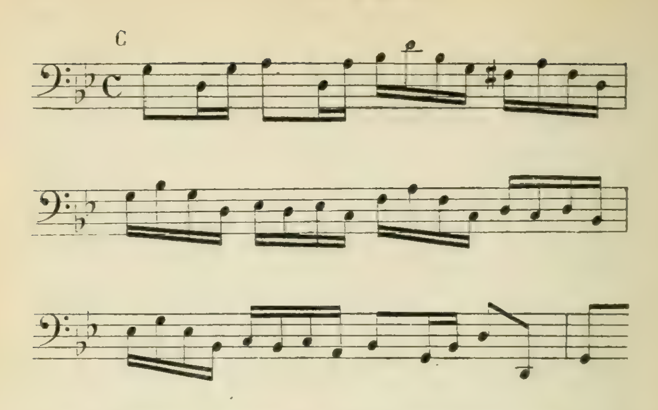
Les *Partite* sur *Sey gegrüsset, Jesu gütig*[2], sont au contraire écrites certainement pour l'orgue. Dans l'exposition du choral les quatre voix évoluent élégamment. Plusieurs variations sont faites avec pédale obligée. Enfin toute la composition, quoique formée sans doute de pièces façonnées à diverses époques, témoigne cependant, dans l'ensemble, d'une plus grande maturité que les autres *Partite*[3]. Dans la première variation, écrite à deux parties seulement, Bach étire le thème uni du choral en longues vocalises, et, pour donner l'unité musicale à ce déploiement du thème, où le thème disparaît sous les fioritures, il répète, dans l'accompagnement, un motif obstiné, inspiré par les premières notes du choral. Voici les éléments de cette variation : d'une part, la mélodie fort simple du cantique (A), de l'autre l'ornementation de Bach (B) et le dessin de l'accompagnement (C) qui, dans le cours de la première variation, reparaît plusieurs fois en des tons différents (C).

1. Le choral *Christ lag in Todesbanden* (éd. Peters VI, p. 40) écrit sans doute aussi pour le clavecin, est probablement de la même époque.

2. Ed. Griepenkerl et Roitzsch (Peters), V, p. 76.

3. Voyez Spitta, *J.-S. Bach*, I, p. 594.


A
B
tr



Les mêmes procédés d'ornementation, ou plutôt d'amplification mélodique et d'accompagnement, se retrouvent dans les chorals réunis dans un recueil manuscrit intitulé *Orgel-Büchlein*, formé quand Bach était à Cöthen, mais dont les éléments étaient sans doute déjà prêts depuis quelques années. Mais l'usage que le musicien fait ici des moyens employés dans les *Partite* n'est plus le même. La variation de la mélodie du cantique y est assez rare et, quand elle se présente, moins libre et moins abondante que dans les *Partite*. Le thème reste distinct. Le plus souvent même, il demeure intact. De plus, les motifs de l'accompagnement sont d'un caractère tout particulier. Si, dans les *Partite*, on arrive à discerner, dans certaines variations, une sorte de commentaire musical de la strophe correspondante du cantique, cette exégèse est beaucoup plus

commune et beaucoup plus nette dans les chorals de l'*Orgel-Büchlein*. Dans cet ouvrage d'enseignement, destiné à apprendre aux organistes à « traiter de toute manière le choral », Bach nous montre clairement ses intentions significatives[1].

Philipp Spitta détermine avec beaucoup de justesse la nature de l'interprétation symbolique du compositeur. « Bach alla plus loin dans le perfectionnement de la forme, en mettant dans les motifs contrapontiques de l'accompagnement le reflet de certaines émotions provoquées par la poésie du choral. Pachelbel s'en était abstenu : il manquait de cette profondeur de sentiment qui permet de parvenir ainsi jusqu'au cœur du sujet traité. Et c'est bien une pénétration intime, et non pas une sorte de peinture extérieure. Car, il faut le redire, en chaque mouvement du monde extérieur, nous reconnaissons l'image d'une émotion intérieure déterminée, et chaque représentation d'un mouvement suscite, dans l'imagination sensitive, un mouvement émotif analogue. Le procédé de Bach n'est tel que parce qu'il va jusqu'à la substance expressive de la poésie. « Ah ! que la vie de l'homme est fugitive et vaine[2] », chante Michael Franck, et Bach

1. Voyez l'article de Fr. Chrysander dans les *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (II, p. 241).

2. B.-G., XXV² p. 60 (éd. Peters, V., p. 2) *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*.

accompagne la mélodie par des doubles croches qui glissent sans relâche, passent comme des fantômes, comme des formes brumeuses. « La troupe des anges vint du ciel[1] », dit Luther au début de son chant de Noël, et les motifs unis de la main gauche, que la pédale reprend, deux fois plus lents, descendent rapidement, puis remontent, comme de célestes messagers, qui s'approchent de la terre puis s'élèvent de nouveau. « Par la chute d'Adam, la nature et l'essence de l'homme ont été entièrement perverties[2] », dit le commencement d'un cantique de justification : un intervalle de septième répété par la pédale, décrit la « chute ». On ne doit point blâmer ceci comme une illustration trop simple du premier vers : la représentation de la chute de l'état d'innocence dans l'état de péché domine en effet la poésie tout entière. Ce ne sont que de telles représentations que Bach renouvelle dans sa musique. Il en témoigne dans sa composition sur le cantique funèbre : « Seigneur Dieu, maintenant ouvre ton ciel[3] » Contournés, les motifs de contrepoint qui l'ac-

1. B.-G., XXV², p. 10 (P. V., 54). *Vom Himmel kam der Engel Schaar.*

2. B.-G., XXV² (P. V., p. 15). « *Durch Adam's Fall ist ganz verderbt.*

3. B.-G., XXV², p. 26 (P. V., p. 26). *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf.*

compagnent paraissent incompréhensibles, tant qu'on n'en est pas arrivé, dans la première strophe, à ces mots : « J'ai souffert assez de peine et j'ai lutté. » Alors se dévoile l'image de la vie humaine, confuse et épuisante. Ou bien que l'on considère le choral « Quand Jésus était sur la croix[1] ». Le poème est une paraphrase des « sept paroles » du crucifié : les motifs de la pédale, ces syncopes qui entraînent lourdement la basse vers les tons graves symbolisent le supplice d'être suspendu, dans une sorte de repos accablant et torturant... [2]»

A la fin du choral « Homme, pleure tes grands péchés[3] », les motifs chromatiques, les harmonies amères, enfin le ralentissement du mouvement (*adagiossimo*) interprètent les dernières paroles de la première strophe où sont rappelés les mérites de Christ, « né pour nous... sacrifié pour nous, chargé de nos lourds péchés, *sur la croix, longuement*[4] ».

1. B.-G., XXV², p. 32 (P. V., p. 11). *Da Jesus an dem Kreuze stund.*

2. B. Spitta, *J.-S. Bach* (I, p. 593).

3. B.-G., XXV², p. 33 (P. V., 48). *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross.*

4. Il est instructif de comparer ce choral d'orgue au dernier chœur de la première partie de la *Matthäus-Passion*, fait sur le même cantique.



Dans d'autres chorals c'est le rythme de l'accompagnement qui a une signification. Ainsi les motifs joués par la main gauche dans le cantique de Noël « Le jour qui est si plein de joie[1] » sont d'une animation tout allègre. Pour exprimer la joie du choral *In dir ist Freude*[2], Jean-Sébastien règle son prélude sur un thème obstiné de chaconne, repris sans cesse à la basse, comme un carillon. Le choral *Heut' triumphiret Gottes Sohn*[3] (le fils de Dieu triomphe

1. B.-G., XXXV², p. 8 (P. V., p. 13). *Der Tag, der ist so freudenreich.*

2. B.-G., XXXV², p. 20 (P. V., p. 36) (En toi est la joie).

3. B.-G., XXXV², p. 46 (P. V., p. 30).

aujourd'hui) est écrit d'après le même procédé. Par l'emploi des triolets, auxquels sont opposées, à une autre partie, des notes de valeur binaire, Bach donne une fluidité charmante au choral *In dulci jubilo*[1], dont le thème est joué en canon à l'octave par le soprano et le ténor. Certains chorals, discrètement ornés dans la mélodie, et d'une harmonie paisible, ont un caractère délicieux de mélancolie mystique. Je citerai particulièrement *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*[2].

Parmi les dix-huit chorals publiés dans la deuxième livraison du 25e volume de l'édition complète se trouvent des préludes d'une forme dont nous n'avons pas rencontré d'application dans l'*Orgel-Büchlein* : le trio. D'après un motif tiré de la mélodie du cantique, Bach modèle un thème qu'il développe à trois parties en style d'imitation[3] ; des fragments du *canto fermo* passent en ces arabesques, ils sont répétés par les différentes voix et la pédale joue, à la fin du choral, dans certains trios, une partie du chant donné, ou bien même la mélodie entière.

Parfois Bach mélange les procédés de la variation du thème avec les procédés d'exposition de

1. B.-G., XXV², p. 12 (P. V., p.38.)

2. B.-G., XXV², p. 55 (P. V., p. 33).

3. *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'* (B.-G., XXV², p. 98, P. PVI, p. 70), *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (B.-G., XXV², p. 130, P. VI, p. 17).

Pachelbel. Ce dernier avait coutume de donner la mélodie du choral par fragments successifs, et chaque fragment était précédé par une courte introduction fuguée, dont le motif annonçait la phrase du chant qui devait suivre. Ainsi, dans le choral *An Wasserflüssen Babylon* [1], et dans le beau choral *Nun komm' der Heiden Heiland* [2], la mélodie est un peu fleurie, et les phrases qui la composent, présentées séparément, sont ébauchées dans les motifs des voix accompagnantes.

C'est dans une forme analogue, mais plus libre quant à l'accompagnement, qu'est écrit l'admirable cantique de communion *Schmücke dich, o liebe Seele* [3].

La troisième partie de la *Clavierübung*, publiée en 1739, contient 21 chorals, parmi lesquels figurent d'abord les chants en l'honneur de la Trinité, où survivent les thèmes grégoriens du *Kyrie fons bonitatis*, *Christe unice Dei Patris* et *Kyrie, ignis divine.* Trois pièces sur le *Gloria* [4] viennent ensuite, puis deux compositions dont l'une en forme de canon, sur le cantique des dix commandements [5]. Les chorals sur le *Credo*,

1. B.-G., XXV^2, p. 92 et p. 157. Le même choral a été traité par Bach avec double pédale (B.-G., XL, p. 49, P. VI, p. 32).

2. B.-G., XVV^2, p. 114, P. VII, p. 38.

3. B.-G., XXV^2, p. 95, P. VII, p. 50.

4. B.-G., III, p. 184 et pages suivantes.

5. B.-G., III, p. 206 et p. 210, P. VI, p. 50 et p. 54, *Diess sind die heil'gen zehn Gebot'.*

sur le *Pater* [1]-[2], et sur le baptême [3] se succèdent dans ce recueil, où Bach observe l'ordre des chapitres du catéchisme de Luther auxquels ces chants se rapportent. Cette série de chorals, où Bach interprète avec une remarquable ingéniosité les textes que la musique rappelle, continue par le cantique de la pénitence [4], paraphrase du *De profundis* dont le thème est proclamé rudement par les voix les plus éclatantes de la pédale, écrite à deux parties, et accompagnée par le plein jeu de l'orgue, et les dernières pièces du recueil sont consacrées au choral de la communion [5].

A ces chorals pour orgue il faut ajouter les six chorals arrangés d'après des passages de ses cantates et publiées par Bach chez Schübler, vers 1747 [6], et la suite de variations en canon sur le chant de Noël *Vom Himmel hoch da komm ich her* [7], que Bach fit graver chez Balthazar Schmidt de Nuremberg, vers 1746, pour les présenter à l'épreuve d'admission que la « société des sciences

1. B.-G., III, p. 212 et p. 216, P. VII, p. 78 et p. 81. *Wir glauben all' an einen Gott.*

2. B.-G., III, p. 217 et p. 223, P. VII, p. 60 et p. 66. *Vater unser im Himmelreich.*

3. B.-G., III, p. 224 et p. 228, P. VI, p. 46 et p. 49, *Christ, unser Herr, zum Jordan kam.*

4. B.-G., III p. 229 et p. 232, P. VI, p. 36 et p. 38. *Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir.*

5. B.-G., III, p. 234 et p. 239, P. VI, p. 82 et p. 87. *Jesus Christus, unser Heiland.*

6. B.-G., XXV², p. 63.

7. B.-G., XL, p. 137, P. V, p. 92.

musicales », fondée par Mizler en 1738, imposait à ceux qui désiraient y entrer.

*
* *

Il est difficile de classer par ordre chronologique les compositions pour orgue où Bach ne traite point le choral. Certainement, on peut admettre que les œuvres écrites dans le style de Buxtehude, par exemple un prélude avec fugue en *la mineur*[1], ou le prélude et la fugue en *mi mineur*[2] sont des œuvres de la jeunesse du maître. Les grandes *Toccate*[3], magnifiques de virtuosité, furent sans doute composées pour ces voyages que Bach faisait dans les villes d'Allemagne pendant qu'il était au service de la cour de Weimar. C'est probablement de la même période que date la *Canzona*[4] en *ré mineur*, où renaît l'inspiration de Girolamo Frescobaldi (1583-1644) dont Bach acquit, en 1714, les *Fiori musicali* (1635). Il se peut que la *Fantasia* et la fugue en *sol mineur* aient été jouées par Bach lors de son voyage à Hambourg en 1720. Dans la *Fantasia*, il emploie toutes les ressources des maîtres du Nord, leurs grands récitatifs, leurs traits qui

1. B.-G., P. III, p. 9.
2. B.-G., XV, p. 100, P. III.
3. B.-G., XV, p. 136, p. 154, p. 253, p. 276 (P. IV).
4. B.-G., XXXVIII, p. 126, P. IV.

roulent d'un bout à l'autre des claviers, leurs suites d'accords aux modulations hardies. Dans la fugue, aussi unie que la *Fantasia* est tumultueuse, il traite un thème cité par Johann Mattheson comme un thème connu.

Parmi les préludes et fugues les plus caractéristiques de la puissance de Bach, il faut signaler le prélude et la fugue en *ré majeur*[1], le prélude véhément et la fugue délicate en *la majeur*[2], le ferme prélude en *ut majeur*, suivi d'une fugue qui chante éperdument[3], le grave prélude et la fugue en *ut mineur*[4], le prélude en *si mineur* que sa majesté mélancolique désigne pour servir d'introduction à la *Trauer-Ode*, et auquel succède une fugue pleine de sérénité[5], le prélude en *mi mineur*, insistant et passionné, et la grande fugue pathétique qui s'y relie[6], enfin le glorieux prélude en *mi bémol*[7], par lequel commence le recueil des chants de la liturgie et du catéchisme dans la *Clavierübung* (3e partie) que clôt la fugue du même ton. Nous retrouvons, dans cette œuvre de la dernière période, le souvenir

1. B.-G., XV, p. 177, P. II.
2. B.-G., XV, p. 88, P. II.
3. B.-G., XV, p. 120. P. II.
4. B.-G., XV, p. 228, P. II.
5. B.-G., XV, p. 228, P. II.
6. B.-G., XV, p. 199, P. II.
7. B.-G., XV, p. 236, P. II.

des fugues à plusieurs mouvements de Buxtehude[1].

C'est encore, amplifié et comme transfiguré, l'art de Buxtehude qui paraît dans la célèbre *Passacaille* « pour deux claviers et pédale [2] ».

Nous devons citer enfin, dans cette énumération trop rapide des principales pièces d'orgue de Bach, une série de *sonates*[3] écrites aussi « pour deux claviers et pédale » et destinées à former la technique d'organiste de Wilhelm Friedemann, par des études poursuivies à la maison. Mais ces œuvres n'ont rien de pédantesque. Une bonne humeur souriante les illumine.

Je ne signale ici les concertos pour orgue que pour rappeler que ce ne sont que des transcriptions.

*
* *

Nous ne pouvons donner ici que des indications assez brèves sur les œuvres de clavecin de Bach. Grâce au zèle d'artistes de talent, ces œuvres sont devenues, depuis quelques années, familières au public. Il nous suffira donc de rappeler

1. B.-G., III, p. 173 et p. 254, P. III.
2. B.-G., XV, p. 289, P. I.
3. B.-G., XV, p. 3, P. I.

quel paraît, autant qu'on peut l'établir, l'ordre chronologique de ces compositions et de dire quelles formes Bach y a traitées.

La *Sonata*[1] en *ré majeur* est sans doute une de ses plus anciennes pièces de clavecin. Elle fut écrite sans doute à Arnstadt (1703-1707). M. le Dr Max Seiffert[2] observe qu'elle est dans la manière des sonates contenues dans les *Frische Clavier-Früchte* (1696) de Johann Kuhnau. Cette sonate se termine par une fugue où le cri du coucou se mêle aux imitations du caquetage de la poule. Un *Capriccio in honorem Joh. Christoph Bachii Ohrdruf*[3] rappelle encore Kuhnau par l'ampleur du thème et témoigne, par sa richesse d'ornementation, de l'influence des artistes du Nord. Il date probablement aussi des années d'Arnstadt, ainsi que le très curieux « caprice sur le départ de son frère bien-aimé » où Bach applique à un fait actuel les procédés par lesquels Kuhnau, dans ses sonates à programme, avait décrit les « histoires bibliques »[4].

Les *Toccate*[5], dont les moins anciennes remontent apparemment aux dernières années du séjour à Weimar, nous montrent un mélange de

1. B.-G., XXXVI, p. 19.
2. *Geschichte der Klaviermusik* (I, p. 375).
3. B.-G., XXXVI, p. 197.
4. B.-G., XXXVI, p. 190.
5. B.-G., XXXVI.

formes organisées et de libre fantaisie. Dans deux de ces compositions[1], l'unité d'inspiration et la continuité des épisodes successifs nous montrent les caractères dominants de l'esprit de Bach, réfléchi et obstiné. Dans une fugue en *la mineur* que l'on croit contemporaine de ces *Toccate*, se manifeste l'abondance inépuisable du maître : cette œuvre n'a pas moins de 198 mesures.

Les *Inventions* et les *Symphonies*[3] réunies en recueil par Bach, pendant son séjour à Cöthen, sont composées, dit l'auteur, afin que les élèves obtiennent, en les étudiant, « une manière de jouer *cantabile* et prennent en même temps un fort avant-goût de la composition ». On y trouve des formes de composition tout à fait neuves, qui font tantôt penser à l'architecture de l'air italien, tantôt contiennent une vague esquisse de la sonate moderne.

En 1722, Bach assembla une série de préludes et de fugues sous ce titre : « Le clavecin bien tempéré ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons, aussi bien selon la tierce majeure ou *ut*, *ré*, *mi*, *fa*... »[4] L'idée de composer des suites de pièces dans les principaux tons majeurs

1. B.-G., III, p. 311 et 372.
2. B.-G., III, p. 334.
3. B.-G., III, p. 1.
4. B.-G., XIV.

et mineurs avait déjà dirigé plusieurs maîtres du clavecin au XVIIe siècle. Dans les suites pour clavecin de Chambonnières les tonalités de *la mineur, do majeur, ré mineur, ré majeur, fa majeur, sol mineur, sol majeur*, sont juxtaposées. Chez Louis Couperin (1630? 1665), la succession des tons modernes est encore plus nette : *do majeur, do mineur, ré mineur, ré majeur, mi mineur, fa majeur, fa dièze mineur, sol mineur, sol majeur la majeur, la mineur, si mineur*. Cet enchaînement se distingue aussi, moins complet, il est vrai dans les suites de Johann-Jakob Froberger († 1667), se retrouve dans les suites (1679-1680) de Benedickt Schultheiss († 1693), et paraît, encore plus développé, dans les dix-sept suites de Johann Pachelbel (1653-1706), écrites en *do mineur, do majeur, ré, mineur et majeur, mi mineur et majeur, fa majeur, sol, mineur et majeur, la, mineur et majeur, si bémol majeur, si mineur, do dièze mineur, mi bémol majeur, fa dièze mineur, la bémol majeur*. J.-K.-F. Fischer, dans son *Ariadne Musica* (1715) veut donner aux organistes « le fil qui les guidera » dans le labyrinthe des tons majeurs et mineurs et il ne lui manque plus que cinq modes pour qu'il ait accompli entièrement sa promesse. C'est, en fait, le vrai précurseur de Bach dans cette tentative. Par le titre qu'il donne à son recueil de

pièces de clavecin, vers 1689, Bernhard Christian Weber, organiste à Tennstedt, non loin d'Erfurt, formule déjà, en propres termes, le titre de Bach : *Das wohltemperierte Clavier oder Prœludien und Fugen durch alle Töne und Semitonia sowohl Tertiam majorem oder ut re mi anlangend als tertiam minorem oder re mi fa*[1].

Désireux de mettre à profit les études d'Andreas Werckmeister[2] sur le tempérament égal des demi-tons, plusieurs musiciens ou amateurs de musique avaient, dans les premières années du siècle, essayé de pratiquer toutes les tonalités. En 1702, Johann-Philippe Treiber, professeur de droit à Erfurt (1727) édite une méthode pour accompagner un air dans tous les tons, et en 1704 il publie *Der accurate Organist im Generalbass* où deux chorals sont harmonisés dans presque tous les tons. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède une fantaisie manuscrite de Friedrich Suppig, organiste à Dresde, *Labyrinthus musicus*, œuvre composée avant 1722, où l'auteur passe successivement dans tous les tons majeurs et mineurs. Enfin, sans parler de Joh-

1. Voyez l'excellente histoire de la musique de clavecin de M. le Dr Max Seiffert (3e édition de la *Geschichte der Klaviermusik* de Weitzmann, 1er volume, 1899, p. 388.)

2. Pour ces travaux relatifs à l'histoire du tempérament de la gamme, je renvoie à l'ouvrage de M. le Dr Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* (1898).

David Heinichen qui, en 1728, déclare encore qu'en *si majeur* et *la bémol majeur* on ne compose que rarement, et en *fa dièze majeur* et *do dièze majeur*, jamais[1], il faut signaler ici les modèles d'accompagnement pour tous les tons donnés par Johann Mattheson, dans son *Exemplarische Organistenprobe* (1719).

Je ne tenterai même pas d'analyser ici la première partie du *Clavecin bien tempéré*, non plus que la série de préludes et de fugues dont l'ensemble, réuni sans doute de 1740 à 1744, est considéré comme la seconde partie de ce recueil[2]. Ce sont des œuvres que l'on ne peut effleurer, et qu'il faut examiner dans le détail, quant à la technique et quant au sentiment. Je renvoie donc aux études publiées sur ces compositions[3] et, surtout, aux textes mêmes.

Le plan de cet ouvrage ne me permet pas non plus de parler longuement des *Suites* pour clavecin. C'est à Cöthen que Bach composa les *Suites françaises*[4] dont il transcrivit les six plus belles dans le livre de clavecin d'Anna Magdalena. Les *Suites anglaises*[5] furent apparemment

1. *Der Generalbass in der Composition*. Voyez sur cette question les *Monatshefte für Musikgeschichte* de Robert Eitner, 1899, p. 125.

2. B.-G., XIV.

3. Voyez dans la bibliographie, les ouvrages de C. van Bruyck, Combarieu, Jadassohn, Riemann et Westphal.

4. B.-G., XIII² et XLV.

5. B.-G., XIII².

écrites avant 1726. A la série de danses que forme chaque suite, d'après l'usage des clavecinistes du XVIIe siècle, Bach joint un prélude. Il est intéressant d'observer que le prélude de la première suite est construit sur un motif de gigue qui se rencontre fréquemment dans les œuvres du XVIIe et du XVIIIe siècle. En voici un exemple, tiré des *Pièces de Clavessin* de Gaspard Le Roux (1705)[1] :



1. M. E. Dannreuther (*Musical Ornementation*) a comparé le prélude de Bach à une gigue de Dieupart de formation analogue. Bach avait copié plusieurs Suites de ce musicien.



Les six *Suites allemandes* que Bach fit paraître depuis 1726 furent réunies dans la première partie de la *Clavierübung* publiée en 1731 [1]. Aux quatre pièces fondamentales de la Suite (Allemande, Courante, Sarabande et Gigue), il mêle, comme dans les suites qui précèdent, des pièces d'autre structure. Il lui arrive même de remplacer une gigue par un *Capriccio*. Les introductions sont d'un caractère très varié : prélude, ouverture française, fantaisie. M. le Dr Seiffert observe que des procédés de la musique italienne, octaves à la basse, croisement de mains, se mêlent dans ces Suites aux souvenirs de la musique française. Dans quelques gigues, le style d'imitation s'élève jusqu'à la fugue double.

La deuxième partie de la *Clavierübung* (1735) contient un concerto à la manière italienne et une ouverture française pour clavecin « à deux claviers ». La quatrième partie (1742) renferme un air avec trente variations, que Bach écrivit pour J. Gottlieb-Goldberg, claveciniste du baron

1. B.-G., III.

de Kaiserling, qui se faisait jouer des pièces de clavecin pour adoucir ses insomnies[1].

Nous ne pouvons que signaler les concertos de clavecin, arrangés d'après les concertos de violon, après 1730. Mais il faut mentionner à part l'étonnant concerto en *ré mineur* (n° 1) et le concerto en *ré majeur*, (n° 3)[2], ainsi que le second concerto à deux clavecins[3]. Le troisième est une transcription de l'admirable concerto pour deux violons[4] et le premier fut écrit d'après un concerto pour deux violons aujourd'hui perdu.

* *
*

Trois *Partite* et trois sonates pour violon seul[5] sont formées, les sonates, de pièces sévères et de fugues, les *partite*, de morceaux de danse. Dans la première sonate se trouve une fugue célèbre, transcrite d'ailleurs pour l'orgue par Bach : la deuxième *partita* renferme la Chaconne fameuse. Ces pièces datent de l'époque de Cöthen, ainsi que les six suites pour violoncelle seul[6].

Énumérons enfin les trois sonates pour clave-

1. B.-G., III, p. 263.
2. B.-G., XVII.
3. B.-G., XXI[2].
4. B.-G., XXI[1].
5. B.-G., XXVII[1].
6. B.-G., XXVII[1].

cin et violon, les six sonates pour clavecin et violon où s'épanouissent de merveilleuses rêveries, et où des pages de sombre tristesse alternent avec des inspirations pleine d'humour [1].

Les six *Concertos de Brandebourg* [2] furent aussi composés à Cöthen. Bach les adressa au margrave Christian Ludwig de Brandebourg, par une dédicace écrite en français et datée du 24 mai 1721. J'emprunte à une remarquable étude de M. le Dr A. Schering le résumé substantiel de ce que sont ces concertos, quant aux formes. « A l'exception du troisième et du sixième, les instruments à vent y sont partout employés, soit réunis (n° 1), soit comme solistes, faisant partie du *concertino*, avec le violon solo (n° 2, n° 4, n° 5). Dans le cinquième paraît pour la première fois le clavecin, élément soliste du *concerto grosso*. Les parties concertantes agissent en groupe, d'où se détache parfois un instrument solo dans les concertos 1, 3 et 6, tandis que, dans les concertos 2, 4 et 5 le *concertino* intervient par des épisodes en solo. C'est, d'une part, la manière de Corelli, de l'autre, la manière de Vivaldi que Bach prend pour modèle. Dans le troisième concerto, Bach résume ce qu'ont accompli ses devanciers. Par les trois groupes

1. B.-G., IX.
2. B.-G., XIX.

d'instruments, constamment distincts, par les effets de polyphonie et de répétitions en échos provenant de ce partage, cette œuvre rappelle les compositions de la période vénitienne primitive. Le sixième concerto est d'une physionomie archaïque plus marquée encore : les violons sont absents du concert, et sont remplacés par les violes. Mais le cinquième inaugure une époque nouvelle : c'est un concerto de piano dans le sens moderne, à trois divisions, et largement édifié : le caractère de *concerto grosso* y domine, l'individualité d'un seul instrument a pris la place du *concertino* collectif[1]. »

Citons enfin les quatre grandes suites pour orchestre que Bach désigne sous le nom d'*Ouvertures*. Les premières datent sans doute de Cöthen, les deux dernières ont été apparemment faites pour la Société de Telemann que Bach dirigeait à Leipzig[2].

*
* *

Il nous reste à donner quelques indications sur la manière d'interpréter les œuvres de Bach. Quelques préceptes généraux doivent être tenus

1. *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (1905), p. 63.

2. B.-G., XXXI[1]. A ces compositions instrumentales je dois ajouter l'*Art de la Fugue* (B.-G., XXV[1]) fait en 1749 et resté inachevé. Dans cette œuvre, Bach se propose de tirer d'un seul thème une grande œuvre d'art, formée de plusieurs parties et cependant une.

en dehors de toute discussion. Si quelques transcriptions des œuvres d'orgue pour le piano peuvent être admises comme de remarquables études de virtuosité, il faut convenir, d'autre part, qu'il est fort étrange de jouer sur la harpe la gigue de la *partita* en *si bémol*, que l'*aria* écrite pour quatuor dans la Suite en *ré* change de caractère quand on l'exécute sur le violoncelle, et qu'il est d'un goût détestable de la transcrire pour l'orgue, en *do majeur*, en s'efforçant, au moyen d'une registration trop ingénieuse, et avec le secours du tremblant, d'imiter, par une double parodie de l'œuvre originale, la sonorité du violoncelle. On m'accordera aussi qu'il est bizarre d'entendre la *Passacaille* modulée gravement par une troupe de musiciens militaires et que la *Matthäus Passion* et l'*Actus tragicus* sont singulièrement défigurés par l'intervention bien inutile et bien laide des clarinettes. Mais il faut plus de respect encore. Combien de pianistes et d'organistes négligent entièrement les signes d'ornementation, non pas même ces signes qui, a-t-on cru dire avec esprit, font « grelotter » la mélodie, mais ces signes qui se résolvent en l'assouplissant et qui mettent dans le discours des phrases instrumentales une ampleur de chant ! Certains ornements ne sont que des abréviations de fragments mélodiques essentiels et il est

aussi blâmable de les retrancher que de simplifier des thèmes de Bach, comme on le fit au XVIIIe siècle pour la fugue en *ré majeur* du clavecin bien tempéré (1re partie).

Bach nous a laissé une *Explication* des signes d'ornementation, dans un manuscrit destiné à son fils Friedemann (*Clavier-Büchlein*, 1720)[1]. Il les résoud ainsi :



1. B.-G., XXXVI, p. 237.



Quant aux nuances qui, dans les œuvres de chant sont suggérées à l'exécutant par le sens des paroles et sont d'ailleurs bien souvent indiquées par la nature de l'accompagnement, il est difficile de proposer une méthode pour les appliquer dans les œuvres instrumentales. Dans les

pièces d'orgue et de clavecin on reconnaît assez aisément l'alternance de deux sonorités principales, produites par l'alternance des deux claviers d'intensité différente. Mais l'imagination des musiciens qui interprètent a encore, en dehors de ces tons tranchés, bien des raisons de s'égarer. Quelques virtuoses croient échapper à toute faute de style, en jouant avec une insensibilité mécanique : d'autres abusent du sentiment, se pâment sans cesse, changent continuellement de rythme et de sonorité. Certains prétendent que toute fugue doit se terminer par une sorte de bruyante apothéose du thème : il est toutefois, dans les cantates, des pièces fuguées où Bach prescrit formellement de finir piano. Pour arriver à jouer Bach « selon Bach », il faut apprendre à le connaître dans ses partitions de cantates. Toute méthode d'interprétation qui n'est pas basée sur l'étude de ses œuvres pour chant et orchestre n'est qu'une méthode fantaisiste et décevante.

Dans les œuvres d'orgue, on doit considérer aussi la registration, que Bach n'a presque jamais marquée. Forkel nous parle de « l'art merveilleux avec lequel il mélangeait les différents registres de l'orgue ». Mais il ne dit rien d'explicite. Les orgues de notre temps n'ont plus la même composition que les orgues du temps de

Bach et les organistes ne cherchent plus les mêmes effets. L'abus des jeux d'anches de sonorité trop forte donne aux pièces de Bach écrites pour *organo pleno* une couleur vulgaire et brutale qui transforme en lourdes fanfares les plus nobles compositions du maître. Le grand jeu (*volles Werk*) des organistes allemands du XVIIIe siècle ne comprenait que des jeux de flûte, « pour la gravité », et des jeux de mutation (quintes et fournitures), « pour le brillant » de l'orgue. Si l'on parcourt les listes de registres contenus dans les orgues dont Bach eut à se servir, on remarque d'ailleurs que les jeux à anches y sont assez rares. Une seule trompette se trouvait aux claviers manuels de l'orgue de Saint-Thomas de Leipzig.

Ajoutons que le toucher des anciennes orgues était fort dur. Dans son voyage d'Allemagne (1772) Ch. Burney parle du travail très pénible d'un organiste de Dresde, qui ne pouvait faire parler l'orgue qu'en y « mettant beaucoup de force[1]. » Cette remarque nous suffit à rappeler que les pièces d'orgue de Bach ne doivent pas être jouées trop rapidement, puisqu'elles ont été faites pour des instruments de lourde mécanique. C'est une considération pratique, dont la valeur

1. *De l'état présent de la musique en Allemagne*, t. III (trad. Brack, Gênes 1810, p. 48).

sera décisive, je l'espère, pour les organistes qui n'aiment dans Bach qu'un tumulte d'harmonies tourbillonnantes et sèchement rythmées.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE BACH[1]

1re année. *Cantates d'église*, nos 1 à 10.
2e année. *Cantates d'église*, nos 11 à 20.
3e année. *Œuvres pour clavecin.*
4e année. *La Passion selon saint Mathieu.*
5e année. 1re livraison. *Cantates d'église*, nos 21 à 30.
2e livraison. *Oratorio de Noël.*
6e année. *Messe* en si mineur.
7e année. *Cantates d'église*, nos 31 à 40.
8e année. *Quatre messes.*
9e année. *Musique de chambre.*
10e année. *Cantates d'église*, nos 41 à 50.
11e année. 1re livraison. *Magnificat* en ré majeur.
4 *Sanctus*, en ut majeur, ré majeur, ré mineur et sol majeur.
2e livraison. *Musique de chambre* pour chant. Cantates profanes.
12e année. 1re livraison. *La Passion selon saint Jean.*
2e livraison. *Cantates d'église*, nos 51 à 60.
13e année. 1re livraison. 4 *Cantates nuptiales.*
2e livraison. *Ode funèbre.*
14e année. *Le clavecin bien tempéré.*
15e année. *Œuvres pour orgue.*
16e année. *Cantates d'église*, nos 61 à 70.

1. Ce catalogue, et la liste des cantates, sont publiées d'après les catalogues de l'édition critique de la Bachgesellschaft, (Breitkopf et Härtel, Leipzig; Costallat et Cie, Paris).
Les œuvres de Bach éditées par la nouvelle Bachgesellschaft sont publiées par la même librairie.

17e année. *Musique de chambre.*
7 concertos pour clavecin avec orchestre.
Triple concert pour clavecin, flûte et violon.
18e année. *Cantates d'église,* nos 71 à 80.
19e année. *Musique de chambre.*
6 concertos pour orchestre (dédiés au margrave de Brandebourg).
19e année. *Musique de chambre.*
20e année. 1re livraison. *Cantates d'église*, nos 81 à 90.
2e livraison. *Musique de chambre pour chant.* Cantates profanes.
21e année. 1re livraison. *Musique de chambre.*
4 concertos pour violon avec accompagnement d'orchestre.
2e livraison. *Musique de chambre.*
3 concertos pour 2 clavecins avec orchestre.
3e livraison. *Oratorio de Pâques.*
22e année. *Cantates d'église,* nos 91 à 100.
23e année. *Cantates d'église,* nos 101 à 110.
24e année. *Cantates d'église,* nos 111 à 120.
25e année. 1re livraison. *L'art de la fugue.*
2e livraison. *Œuvres pour orgue.* Chorals.
26e année. *Cantates d'église,* nos 121 à 130.
27e année. *Musique de chambre.*
1re livraison. Six sonates pour violon. Six suites pour violoncelle.
2e livraison. Catalogue thématique des cantates d'église, nos 1 à 120.
28e année. *Cantates d'église,* nos 131 à 140.
29e année. *Musique de chambre pour chant.* Cantates profanes.
30e année. *Cantates d'église,* nos 141 à 150.
31e année. 1re livraison. *Œuvres pour orchestre.*
Ouvertures en ut majeur, si mineur, ré majeur, ré majeur. Symphonie en fa majeur.
2e livraison, *L'offrande musicale 1747.*
3e livraison. *Musique de chambre.*
2 concertos pour 3 clavecins avec orchestre.
32e année. *Cantates d'église,* nos 151 à 160.
33e année. *Cantates d'église,* nos 161 à 170.

34e année. *Musique de chambre pour chant.* Cantates profanes.

35e année. *Cantates d'église,* nos 171 à 180.

36e année. *Œuvres pour clavecin.*

37e année. *Cantates d'église,* nos 181 à 190.

38e année. *Œuvres pour orgue.*

39e année. 1re partie. *Motets.*

2e partie. *Chorals et Lieder spirituels.*

40e année. *Œuvres pour orgue.*

41e année. *Compositions religieuses.* Cantate no 191. *Gloria in excelsis Deo.* Cantates incomplètes. Cantates d'authenticité douteuse.

Catalogue des compositions d'église de J.-L. Bach à Meiningen.

42e année. *Œuvres pour clavecin.*

Œuvres arrangées ou d'authenticité douteuse.

43 année. 1re livraison. *Musique de chambre.* 3 sonates pour flûte et basse chiffrée.

Sonate et fugue pour violon et basse chiffrée.

Sonate pour 2 clavecins.

Concerto pour 4 clavecins d'après Antonio Vivaldi. Appendice concerto pour 4 violons d'Antonio Vivaldi dans sa forme originale.

2e livraison. Recueil d'Anna Magdalena Bach.

44e année. *Manuscrits* de J.-S. Bach reproduits et classés par ordre chronologique.

45e année. 1re livraison. *Nouvelle édition* des suites anglaises et françaises.

2e livraison. *La Passion selon saint Luc.*

46e année. Historique de la Bach-Gesellschaft. Catalogue thématique et alphabétique. Table des matières.

BIBLIOGRAPHIE

M. Max Schneider a donné dans le *Bach-Jahrbuch* de 1905 une bibliographie très complète des études publiées sur J.-S. Bach. Je ne mentionne ici que les principaux ouvrages allemands et anglais, et des travaux en français.

J.-Fr. Agricola et Ph.-E. Bach. *Denkmal dreyer verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, oder die Leben G.-H. Bümlers... G.-H. Stölzels... und Johann-Sebastian Bachs, Musikdirektors zu Leipzig* (*Musikalische Bibliothek* de Mizler, IV, 1. Leipzig, 1754).

H. Barth. *J-.S. Bach. Ein Lebensbild* (Berlin, 1902).

R. Batka. *J.-S. Bach* (Leipzig, Reclam 1893).

C. Benoit. *La Messe en si mineur de J.-S. Bach* (Tribune de Saint-Gervais, Paris 1901).

E.-H. Bitter. *J.-S. Bach* (Berlin, 1865 et 1880).

— *K.-Ph. Emanuel Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder* (Leipzig, 1868 et 1880).

— *Die Söhne Seb. Bachs* (*Sammlung musikalischer Vorträge Nr* 49. (Leipzig 1883).

H. Blaze de Bury. *J.-S. Bach l'organiste* (Revue des Deux-Mondes, 1836).

P. von Bojanowski. *Das Weimar J.-S. Bach's*, (Weimar 1903).

M. Brenet. *J.-S. Bach et les élections de Leipzig* (Le Guide musical, Bruxelles 1902).

C. von Bruyck. *Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers*, 2e éd. Leipzig, 1889.

Richard Buchmayer. *Drei irrtümlich J.-S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen* (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellchaft*, Leipzig, 1900).

William Cart. *Un maître deux fois centenaire* (Paris, 1885).

— *Étude sur J.-S. Bach* (Paris, 1899).

Jules Combarieu. *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique* (Paris, 1897).

Daubresse. *Hændel et Bach* (Études pour jeunes filles, Paris, 1901).

E. David. *La vie et les œuvres de Jean-Sébastien Bach...* (Abrégé de l'ouvrage de Ph. Spitta), 1882.

S.-W. Dehn. *Analysen dreier Fugen aus J.-S. Bachs wohltemperiertem Klavier und einer Doppel-Fuge A.-M. Bononcinis* (Leipzig, 1858).

R. Eitner. *Bernhard Christian Weber und J.-S. Bach* (*Monatshefte für Musikgeschichte*, 1898).

F. Fétis. *Bach et Hændel* (Gazette musicale de 1840).

G. Fink. *Etude biographique sur J.-S. Bach* (Angoulème, 1899).

J.-N. Forkel. *Ueber Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke Für patriotische Verehrer ächter musikalischer Kunst.* (Leipzig 1802, Rééd. 1855, Trad. angl. en 1820).

Robert Franz. *Mittheilungen über J.-S. Bachs Magnificat* (Halle 1863, Leipzig, 1889).

— *Einiges über J.-S. Bachsche Kantaten* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 1858, reproduit dans *Die Musik*, Berlin 1905).

Félix Grenier. *J.-S. Bach ; vie, talents et travaux, par J.-N. Forkel*, traduit et annoté (Paris, 1876).

M. Hauptmann. *Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge* (Leipzig, 1881).

Alfred Heuss. *Festschrift und Programmbuch zum zweiten deutschen Bachfest in Leipzig*, 1904.

— *Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen* (*Bach-Jahrbuch*, Leipzig 1904).

C.-L. Hilgenfeldt. *J.-S. Bachs Leben, Wirken und Werke* (Leipzig, 1850).

J.-H. Hiller. *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipzig, 1784).

HIRSCHING. *Historisch literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche im 18-ten Jahrhundert gestorben sind* (Leipzig, 1794).

S. JADASSOHN. *Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus J.-S. Bachs wohltemperiertem Klavier* (Supplément au *Lehrbuch des Kanons und der Fuge*, Leipzig, 1888).

— *Die Kunst der Fuge von J.-S. Bach* (*Mus. Wochenblatt*, Leipzig, 1896).

— *Erläuterungen zu J.-S. Bachs Kunst der Fuge* (Leipzig, 1899).

W. JUNGHANS. *J.-S. Bach als Schüler der Particularschule zu Lüneburg* (Lüneburg, 1870).

W. KLEEFELD. *Bach und Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomaskantorat* 1722 (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1897).

H. KRETZSCHMAR. *Festschrift und Programmbuch zum ersten deutschen Bachfest* 1901 *in Berlin.*

— *Führer durch den Konzertsaal*, II, 2 (Leipzig, 1905). Cet ouvrage contient l'analyse de plusieurs cantates.

KUFFERATH. *J.-S. Bach* (Le Guide musical, Bruxelles, 1900).

WANDA LANDOWSKA. *Sur l'interprétation des œuvres de clavecin de J.-S. Bach* (Mercure de France, 15 novembre 1905).

CH. MALHERBE. *La Passion selon saint Mathieu* (s. d.).

JEAN MARNOLD. *La dernière fugue de J.-S. Bach* (Tribune de Saint-Gervais, 1901).

— *Bach et l'art pour l'art* (Mercure de France, novembre 1903).

CHARLES MARTENS. *Un livre nouveau sur J.-S. Bach* (Bruxelles. 1905).

J.-T. MOSEWIUS. *J.-S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen* (Berlin, 1845).

— *J.-S. Bachs Matthäuspassion musikalisch und ästhetisch dargestellt* (Berlin, 1852).

NEUE BACHGESELLSCHAFT. *Bach Jahrbuch*, Leipzig, 1904.

— *Bach Jahrbuch*, Leipzig, 1905.

ANDRÉ PIRRO. *L'orgue de J.-S. Bach* (avec préface de C.-M. Widor, Paris, 1895).

— *J. S. Bach, the organist, and his Work for the organ; with*

a preface by Ch. M. Widor; from the French by Wallace Goodrich (New-York, 1902).

— *Les chorals pour orgue de J. S. Bach* (Tribune de Saint-Gervais 1897).

R. L. Poole. *S. Bach* (*The great musicians*, London, 1882).

E. Prieger. *Echt oder unecht ?* (Etude sur la Passion selon saint Luc, Berlin, 1889).

A. Pruefer. *S. Bach und die Tonkunst des* 19 *ten Jahrhunderts* (Leipzig, 1904).

René de Récy. *J.-S. Bach et ses derniers biographes* (Revue des Deux Mondes, 1885).

A. Reissmann. *J.-S. Bach, sein Leben und seine Werke* (Berlin et Leipzig, 1880).

Hugo Riemann. *Analyse des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge* (*Katechismus der Fugenkomposition*, I à III, Leipzig, 1890, 1891, 1894).

May de Rudder. *Mélodies religieuses de J.-S. Bach* (Le Guide musical, Bruxelles, 1902).

Arnold Schering. *Bachs Textbehandlung* (Leipzig, 1901).

— *Zur Bachforschung* (Étude sur les transcriptions pour clavecin des concertos de violon italiens) dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, IV, 2 (Leipzig, 1902-1903).

— *Zur Bachforschung* II (*Sammelbände der Intern. Mus.-Ges.*, V, 4, Leipzig, 1903-1904).

— *Zweistimmiger Klaviersatz bei Bach und Händel* (*Neue Zeitschrift für Musik*, LXX, 42, Leipzig, 1903).

— *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (Leipzig, 1905).

Fr. Schmidt. *Vier aufgefundene Originalbriefe von J.-S. Bach von* 1736 *und* 1738 (*Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*, III, Leipzig, 1902).

Albert Schweitzer. *J.-S. Bach, le musicien-poète* (avec préface de Ch.-M. Widor) Leipzig, 1905.

Max Seiffert. *Geschichte der Klaviermusik* (réédition augmentée de l'ouvrage de Weitzmann, 1er vol. Leipzig, 1899).

— *Buxtehude, Handel, Bach* (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1902, Leipzig, 1903).

— *Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen* (*Bach-Jahrbuch*, Leipzig, 1904).

— *Neue Bach-Funde* (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1904, Leipzig, 1905).

— *J.-S. Bach* 1716 *in Halle* (*Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, VI, Leipzig, 1905).

Fr. Spiro. *Eine Bach-Konjektur* (*Sammelbände der I. M. G.*, Leipzig, 1901).

— *Ein verlorenes Werk J.-S. Bachs* (*Zeitschrift der I. M. G.*, Leipzig, 1904).

Philipp Spitta. *J.-S. Bach*, Leipzig, 1873 (1er vol.) et 1879 (2e vol.).

— *J.-S. Bach. A new and revised edition, translated by Clara Bell and J. A. P. Maitland* (London, 1899).

— *Händel, Bach und Schütz* (dans le recueil *Zur Musik*, Berlin, 1892).

— *Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach* (*Zur Musik*, Berlin, 1892).

— *Die Passionsmusiken von J.-S. Bach und H. Schütz* (Hamburg, 1893).

— *Musikgeschichtliche Aufsätze* (Berlin, 1894).

W. Tappert. *Das Wohltemperirte Klavier* (*J.-S. Bach und B. Chr. Weber*), dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*. Leipzig, 1899.

— *Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute* (Berlin, 1901).

Fr. Thomas. *Der Stammbaum des Ohrdrufer Zweigs der Familie von J.-S. Bach* (*Gymnasialprogramm*, Ohrdruff, 1899).

— *Einige Ergebnisse über J.-S. Bachs Ohrdruffer Schulzeit* (*Gymmasialprogramm*, Ohrdruff, 1900).

Julien Tiersot. *La Passion selon saint Mathieu* (Ménestrel, 20 mai 1888).

— *La Messe en si mineur* (Ménestrel, 5 articles du 15 février au 15 mars 1891).

— *L'Oratorio de Noël* (Ménestrel, 31 janvier 1892).

— *La Passion selon saint Jean* (Ménestrel, 3 articles du 18 janvier au 1er février 1903).

— *Lettres inédites de J.-S. Bach* (Ménestrel, 3 et 10 août 1902).

— *Notices pour les programmes de la Société des Concerts du Conservatoire*, de 1894 à 1904 (*suite en si mineur, Messe en si mineur, Cantate Ich hatte viel Bekümmerniss, Concerto en ré mineur pour deux violons, Concerto en ré majeur pour clavecin, flûte et violon, La Passion selon saint Jean, Chaconne, largo et allegro assai pour violon seul, Magnificat*).

P. von Waldersee. *Antonio Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J.-S. Bach bearbeiteten* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I, Leipzig, 1885).

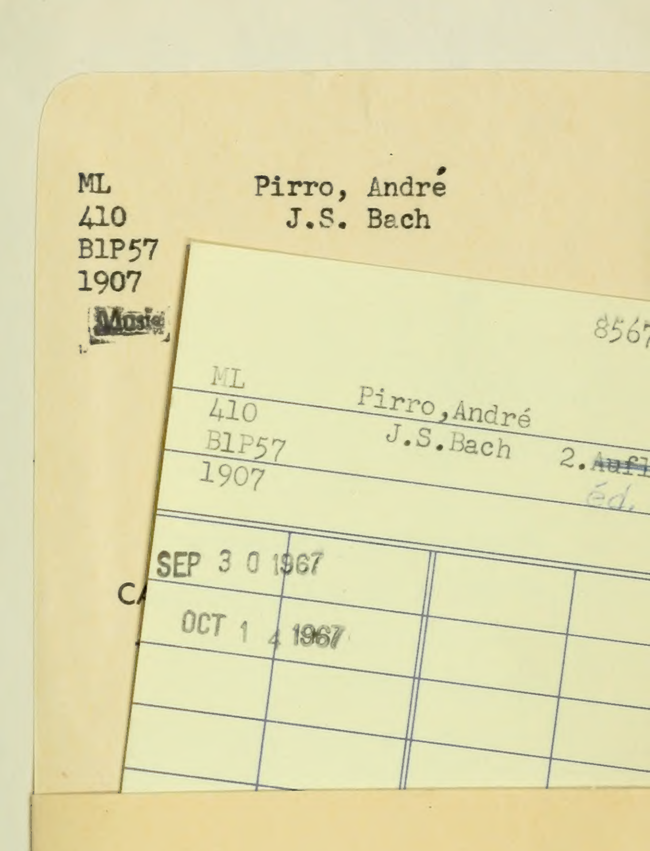
Weissgerber. *J.-S. Bach in Arnstadt* (*Programm des Fürstlichen Gymmasiums zu Arnstadt*, 1904).

R. Westphal. *Die C. Takt-Fugen des Wohltemperirten Klaviers* (*Mus. Wochenblatt XIV*, Leipzig, 1883).

C. von Winterfeld. *Der evangelische Kirchengesang im 18-ten Jahrhundert*, 3e vol. (Leipzig, 1847).

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS


ML
410
B1P57
1907
Music
Pirro, André
J.S. Bach
8567
ML
410
B1P57
1907
Pirro, André
J.S. Bach
2. Aufl
éd.
SEP 30 1967
OCT 14 1967
C


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 04 05 15 011 3